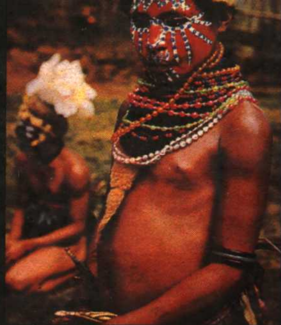
# 裸體藝術論







ISBN 7-5059-0122-2／J・39
统一书号：8355·1122　　定价：8.00元

# 裸体艺术论

陈 醉 著

中国文联出版公司

# 裸体艺术论

陈　醉　著

·

中国文联出版公司出版

（北京东单新开路胡同77号）

中国青年出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

·

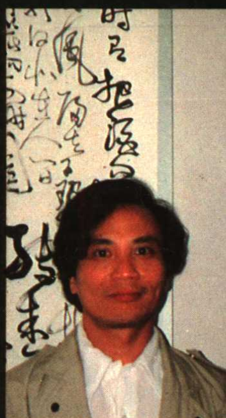
787×1092毫米　32开本　10.25印张　图片5 印张 2 插页　218千字

1987年11月第 1 版　1987年11月北京第1次印刷

·

ISBN　7—5059—0122—2/J.39

书号：8355·1122　　定价：8.00元



作者简介

陈醉，原名陈国昭，男，1942年生于广东。1964年毕业于上海戏剧学院，1981年又毕业于中国艺术研究院研究生部，获硕士学位。现为该院美术研究所研究人员并同时继续从事油画创作。中国美术家协会会员。主要理论著作有《维纳斯面面观》和《人体艺术大观》；主要油画创作有《空间，我们的》、《火祭》和《追思》等。

# 裸體藝術論

劉海粟題





1　印度原始岩画

**哥托蒂的舞蹈图**



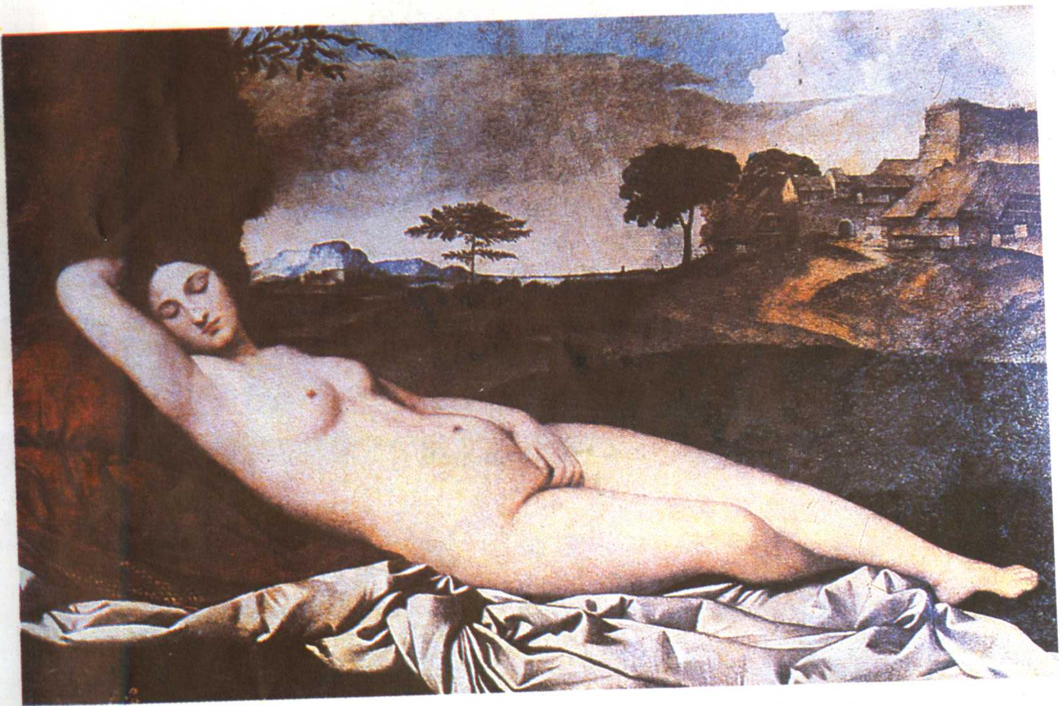
2　古代埃及墓壁画

宴会中的侍女



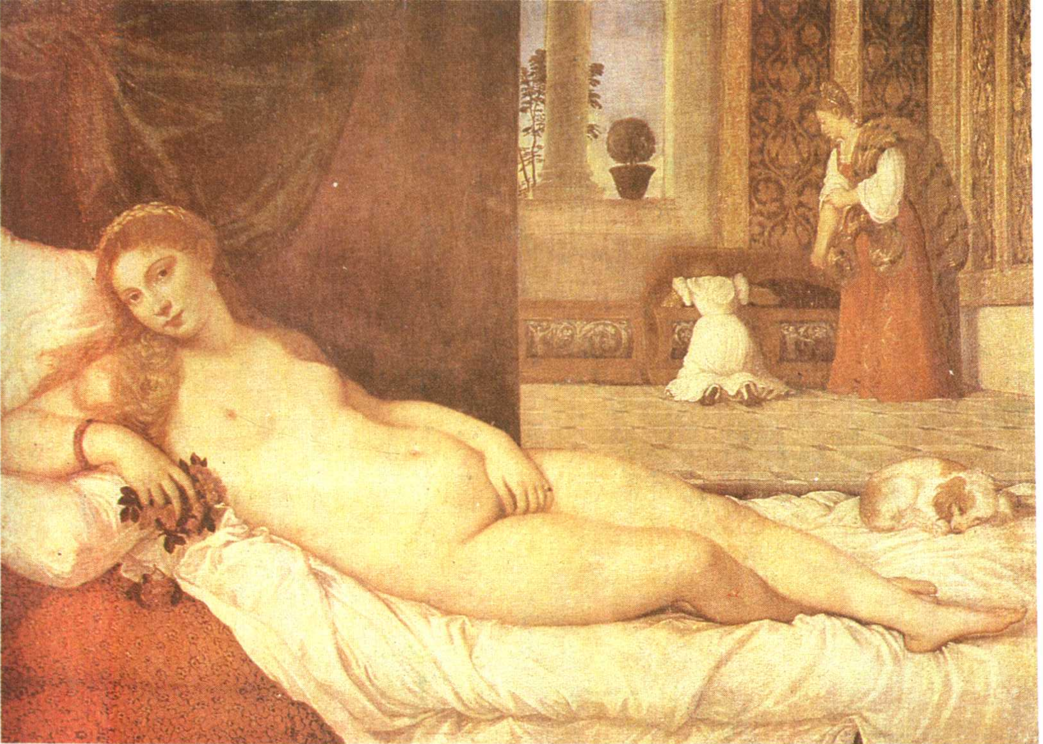
3　波提切利

维纳斯的诞生（局部）

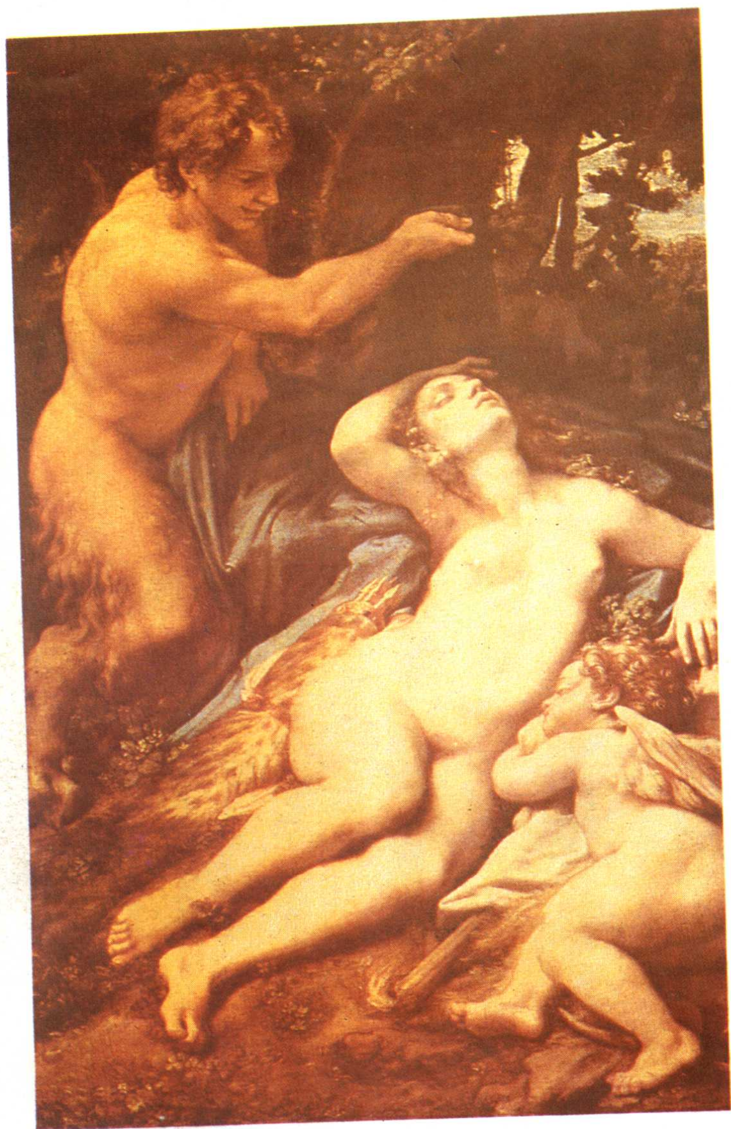


4　乔尔乔内

**沉睡的维纳斯**



5 乌比诺的维纳斯 提香



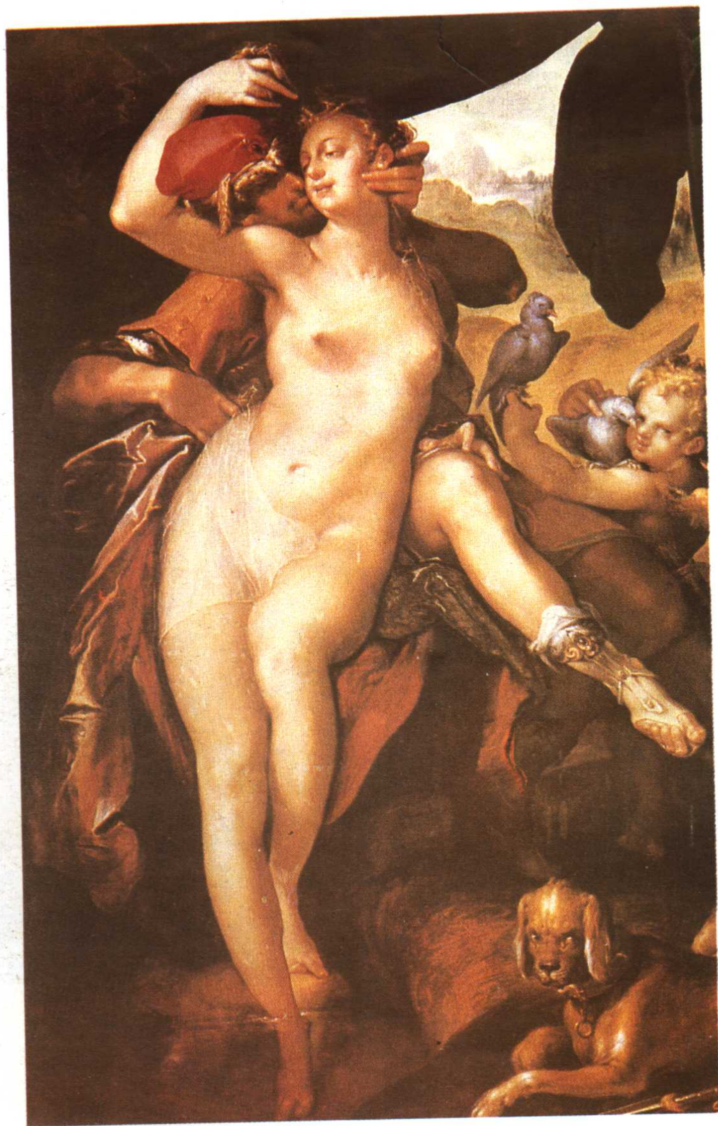
6　柯列乔

**维纳斯与萨提儿**

丁托列托

纳斯、伏尔甘与战神





8　许布兰赫

维纳斯与美少年

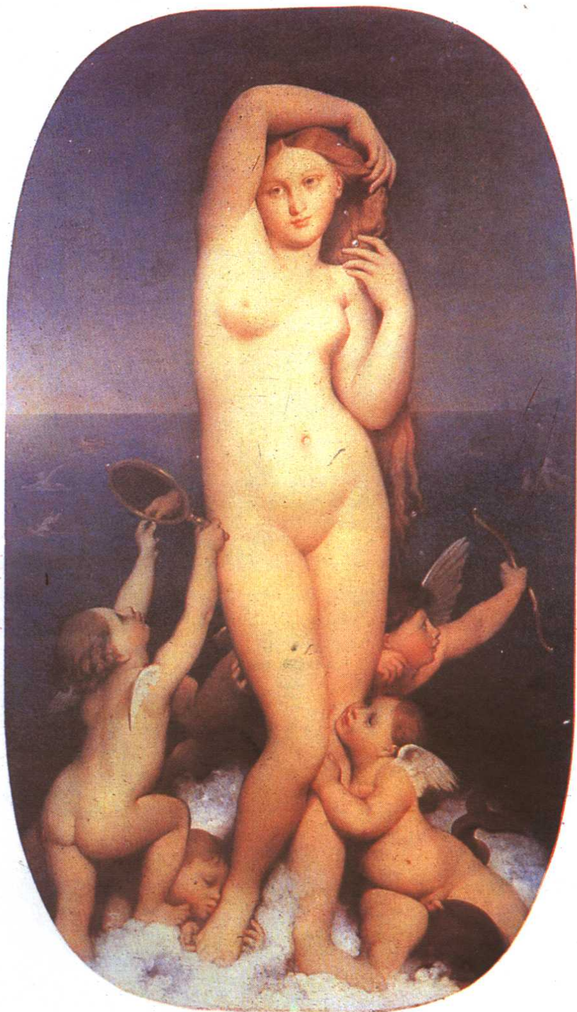
战神与维纳斯



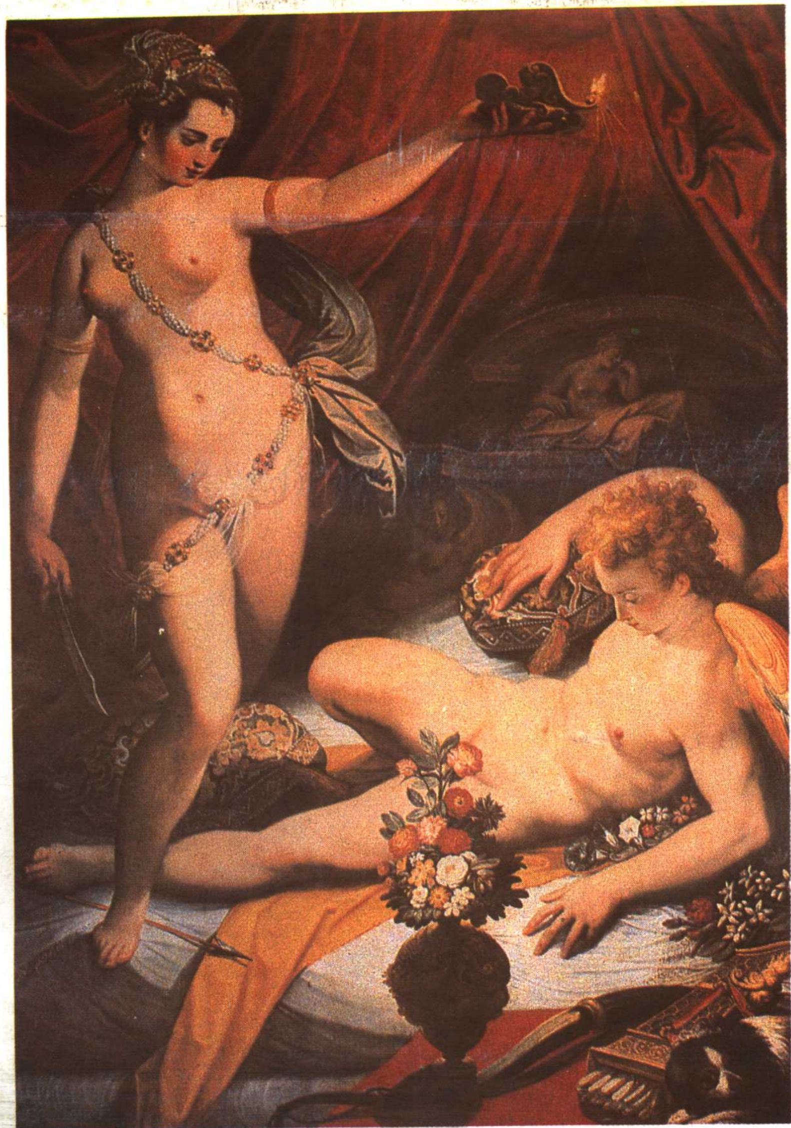


10　华都

被没收弓箭的丘比特

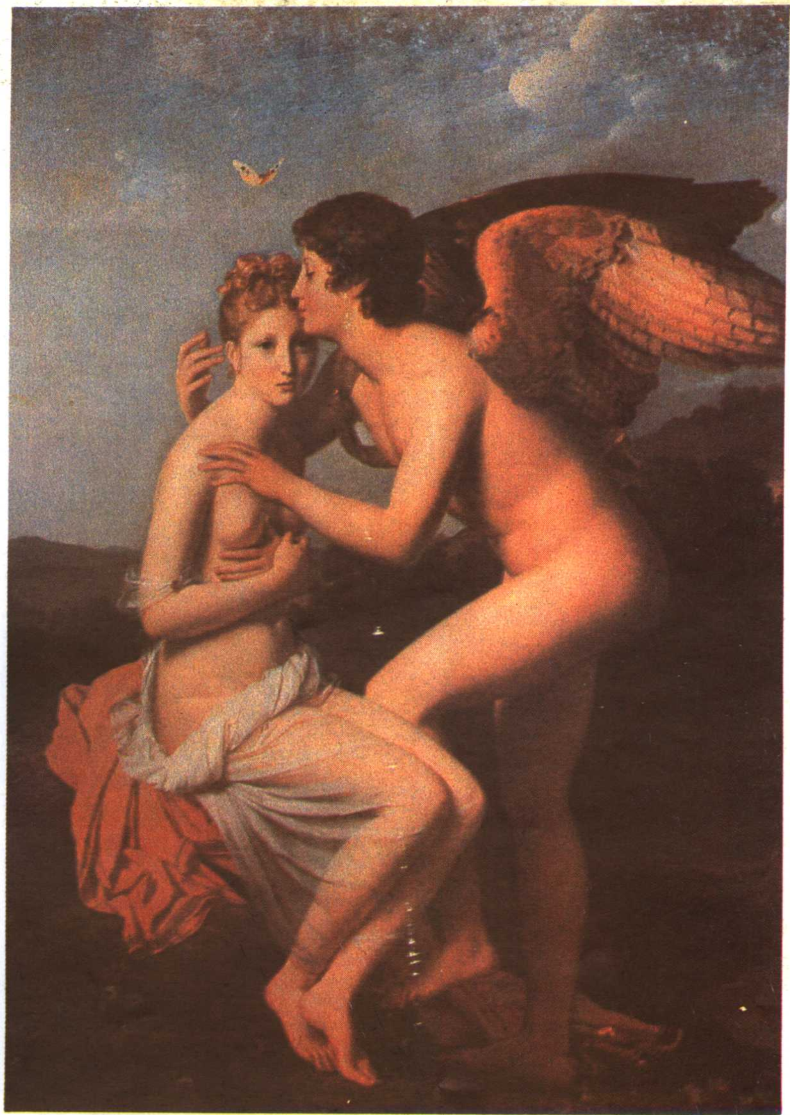


11 维纳斯的诞生 安格尔



12　朱基

**爱神与普赛克**

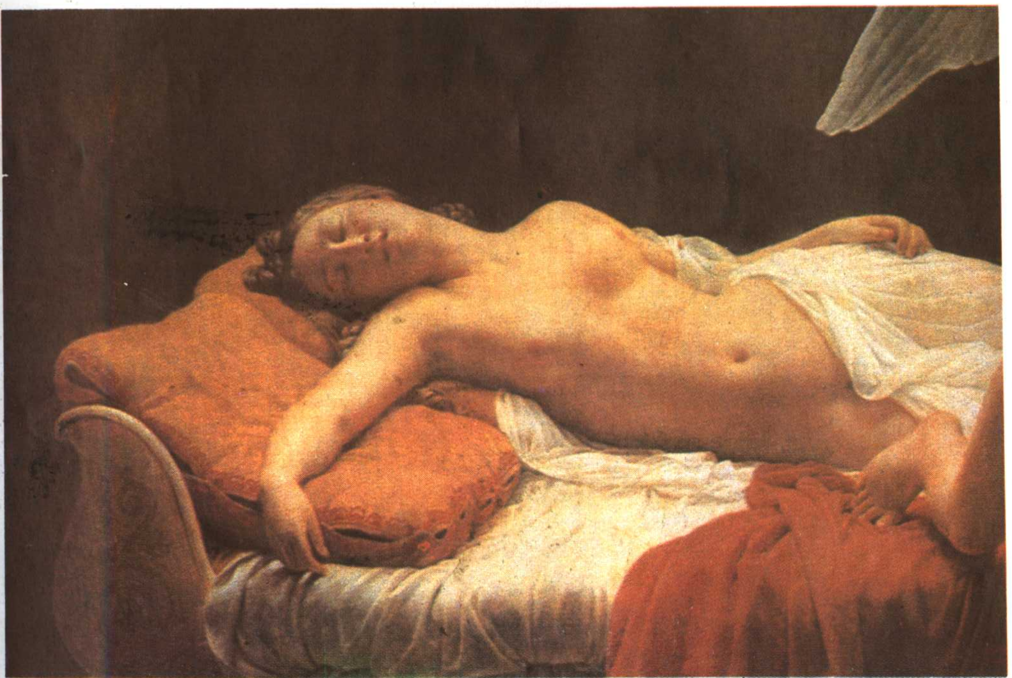


13　杰拉度

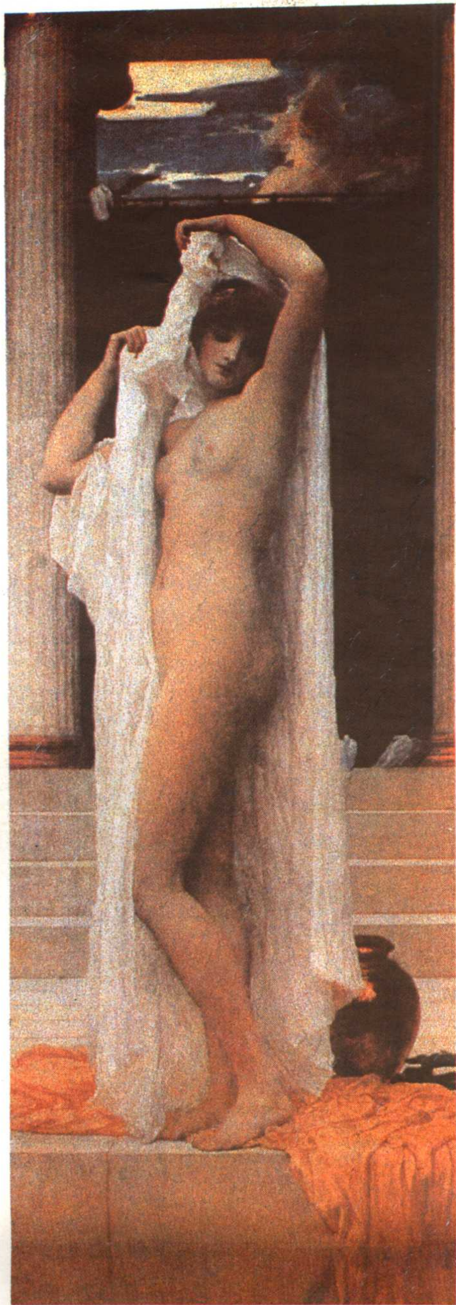
爱神与仙女普赛克



14　大卫



爱神与仙女普赛克（局部）



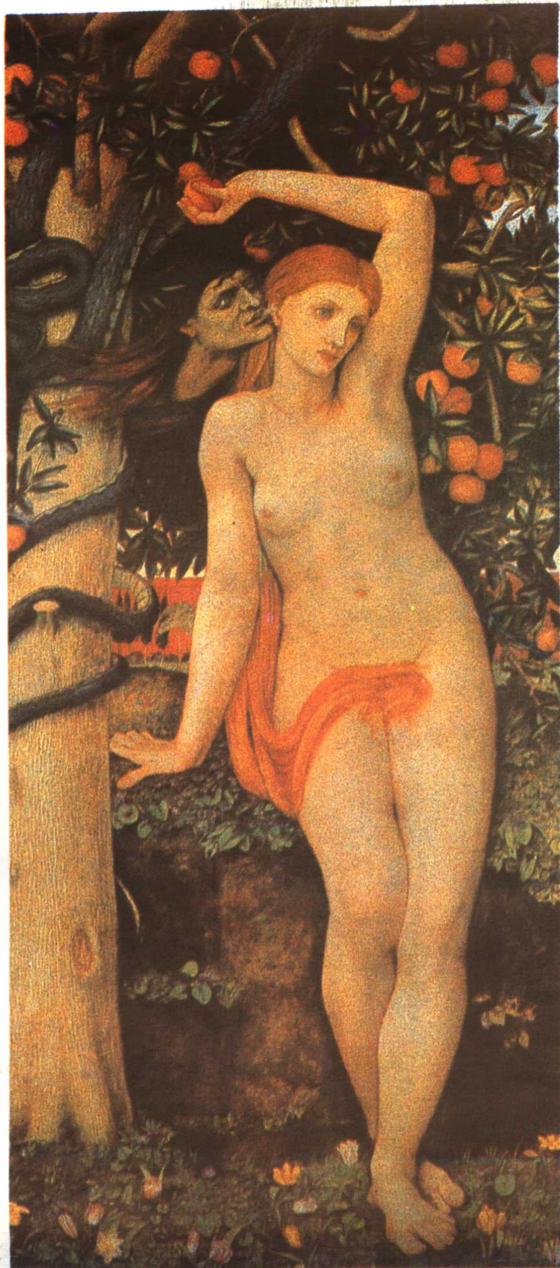
16　雷顿

仙女普赛克的沐浴

17 拉斐尔

**亚当与夏娃**





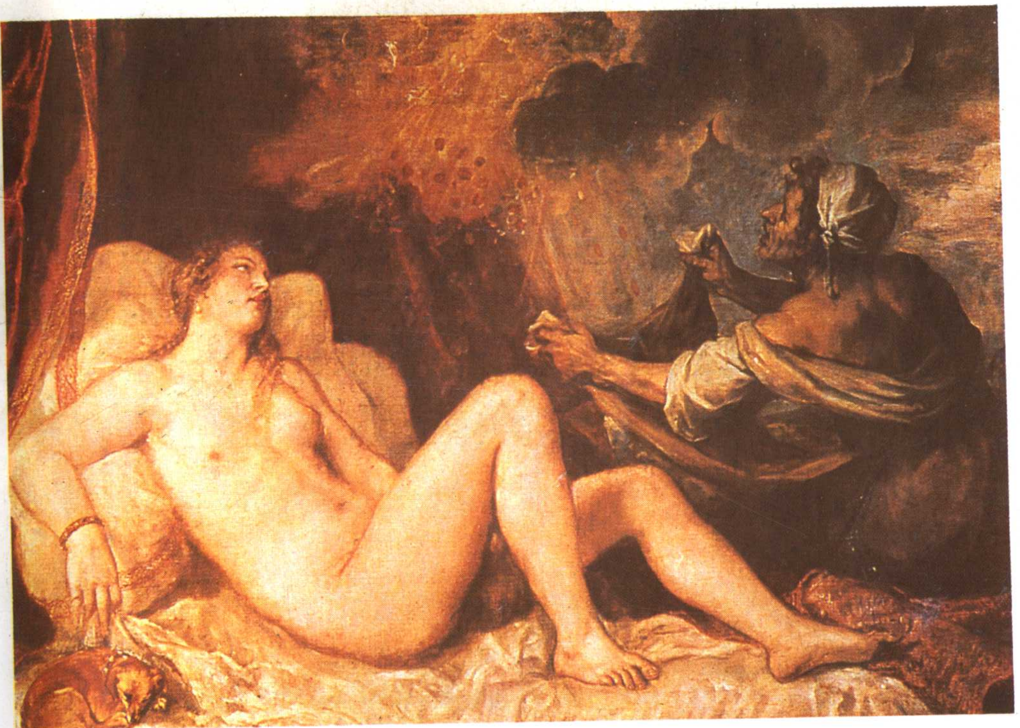
18　史坦霍普

受诱惑的夏娃

19 斯杜克

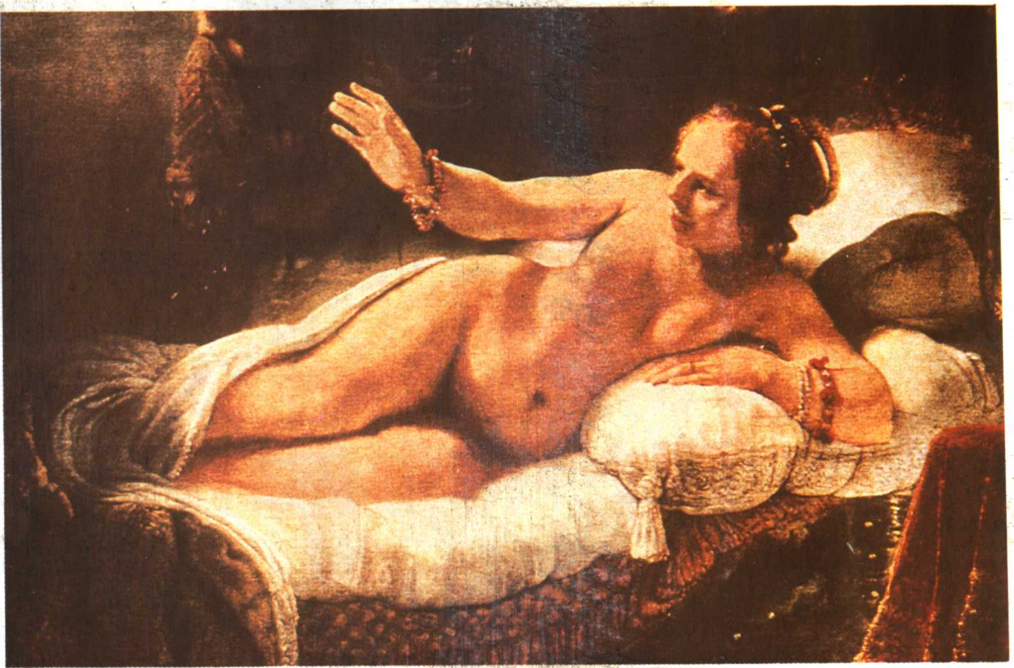
莎乐美





20　提香

达娜厄



21 伦勃朗

达娜厄（局部）



22　克里木特

达娜厄

23　鲁本斯

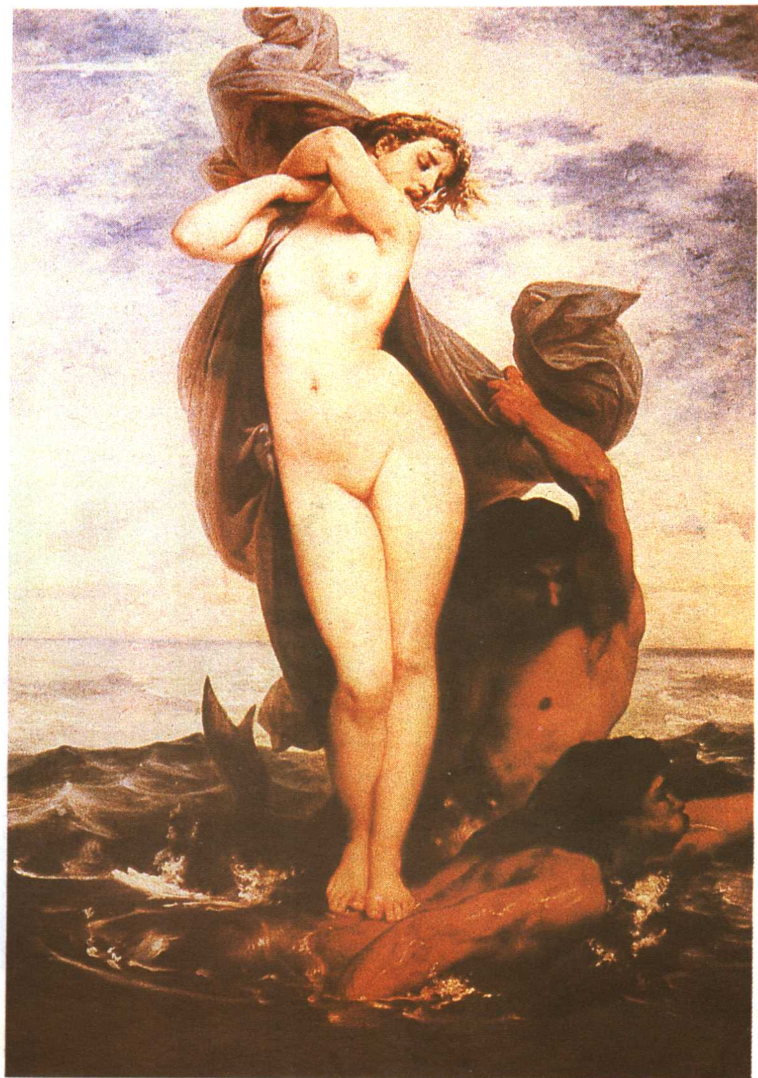
## 劫夺留奇波斯的女儿



24　大卫

帕里斯与海伦之恋爱（局部）





25　贾可莫苇蒂

**绑架阿密莫妮**

26　布歇

牧羊神与河川仙子舒林克斯





27　阿尔都多法鲁

路德与女性们

28　库尔贝

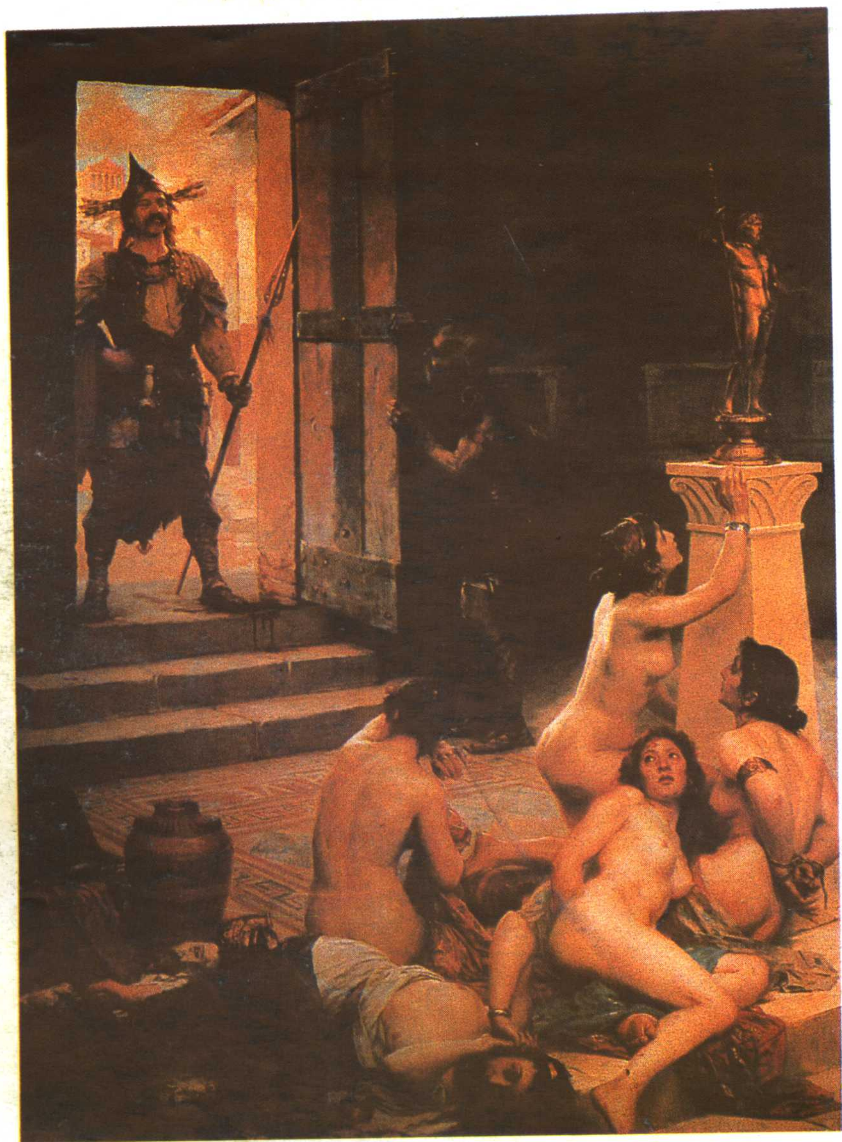
睡



29 霍德勒

夜



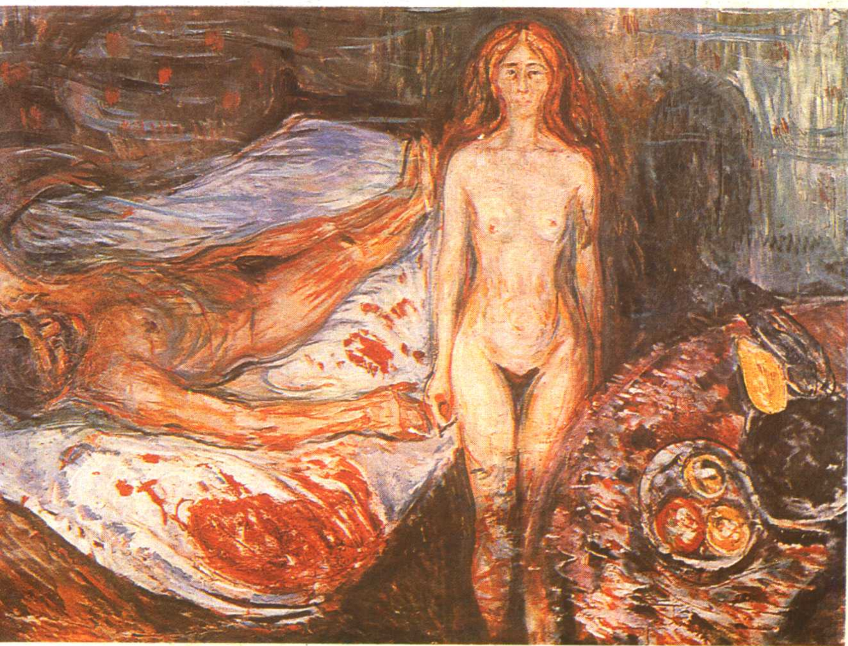


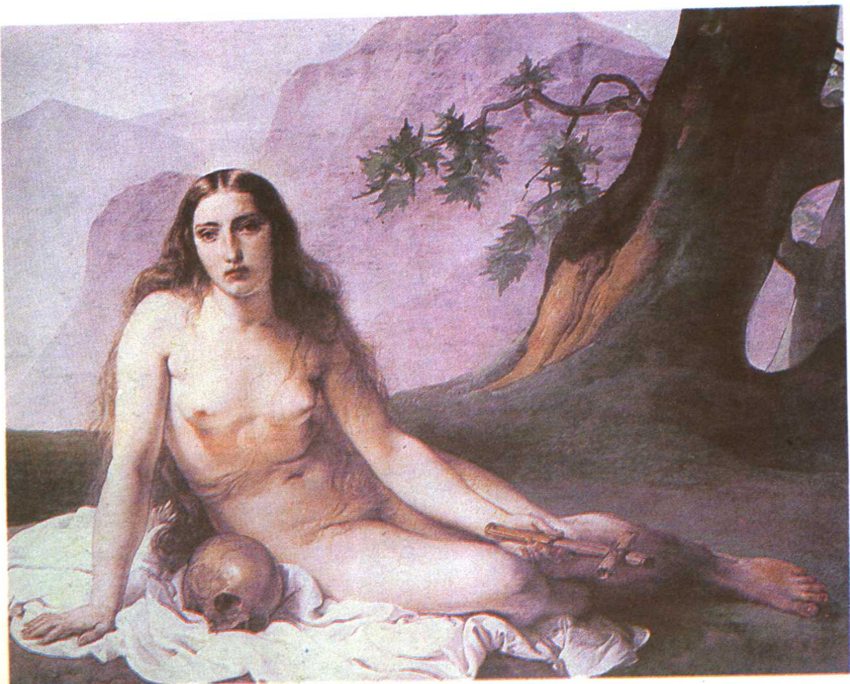
30　加曼

布连与分得的猎物

31 孟克

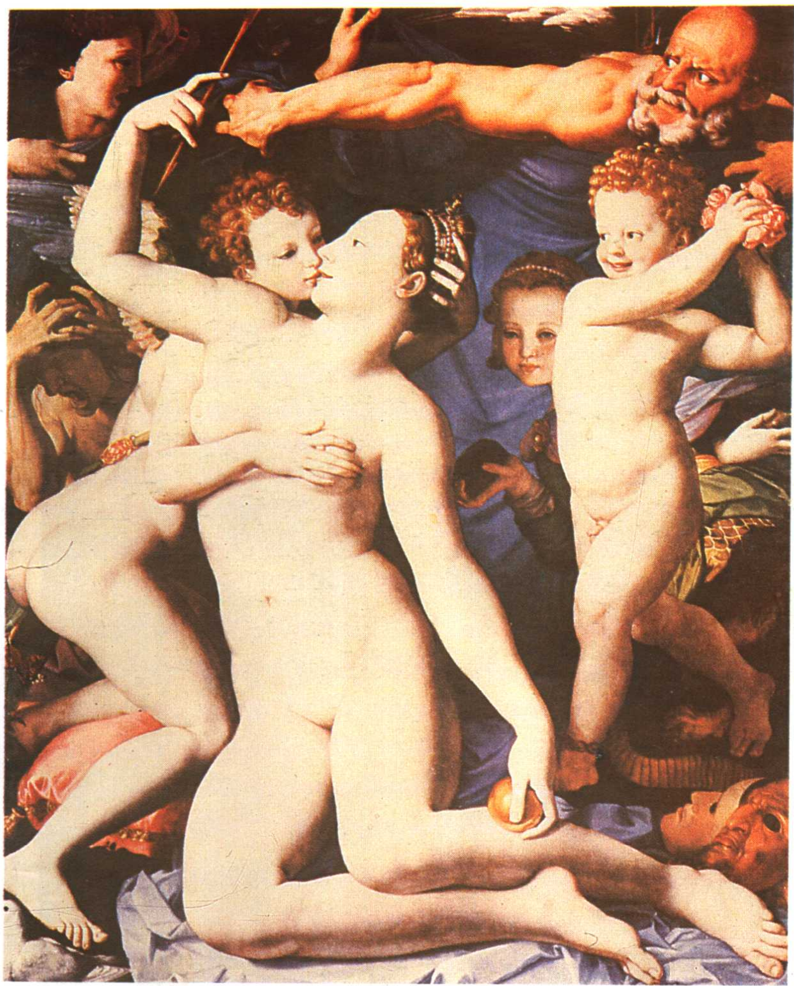
马拉之死





32　海耶兹

忏悔的抹大拉之马利亚

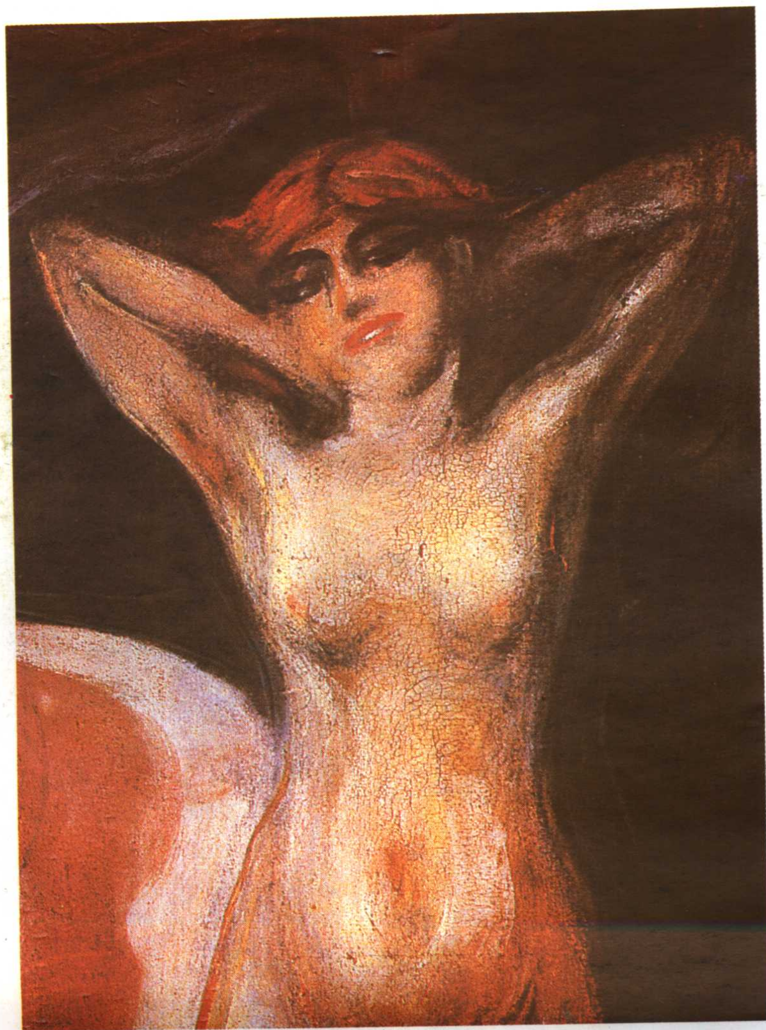


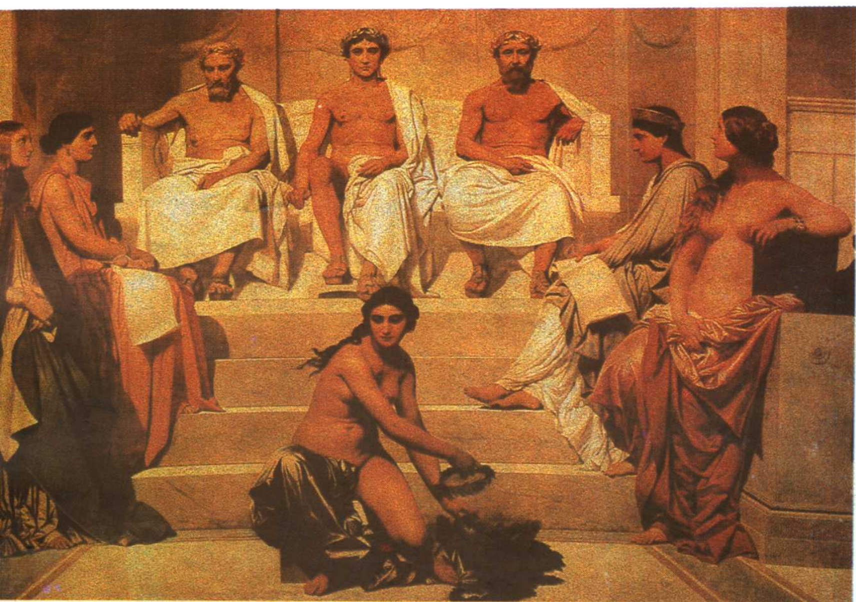
33　布隆兹诺

时间与爱情的寓意

34 孟克

女人三相（局部）



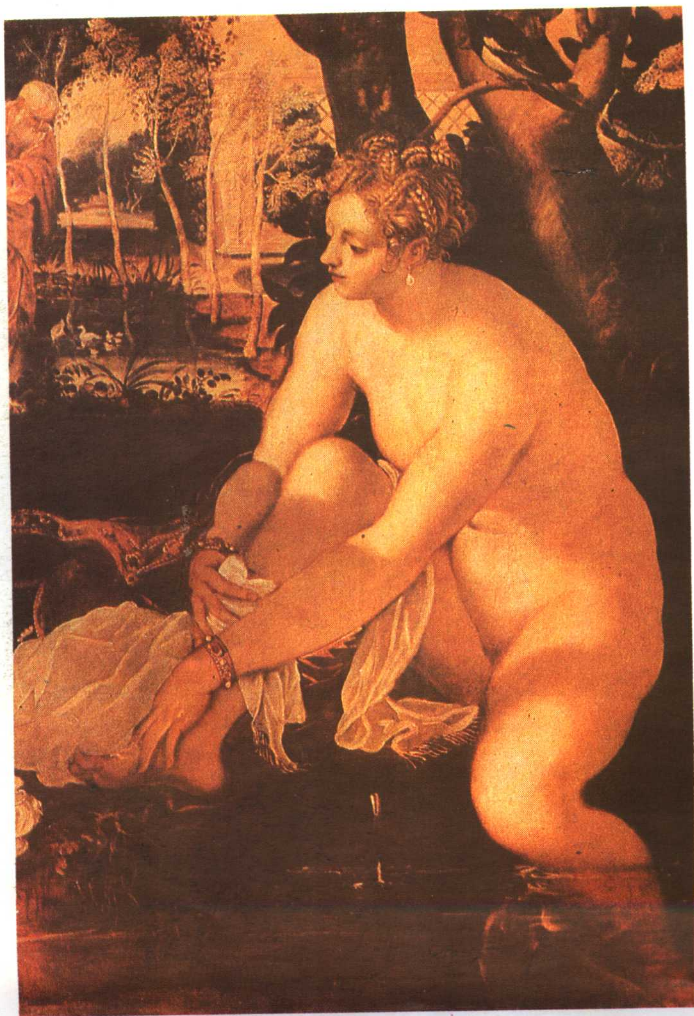


35　戴拉劳西

接受加冕的美术

36　丁托列托

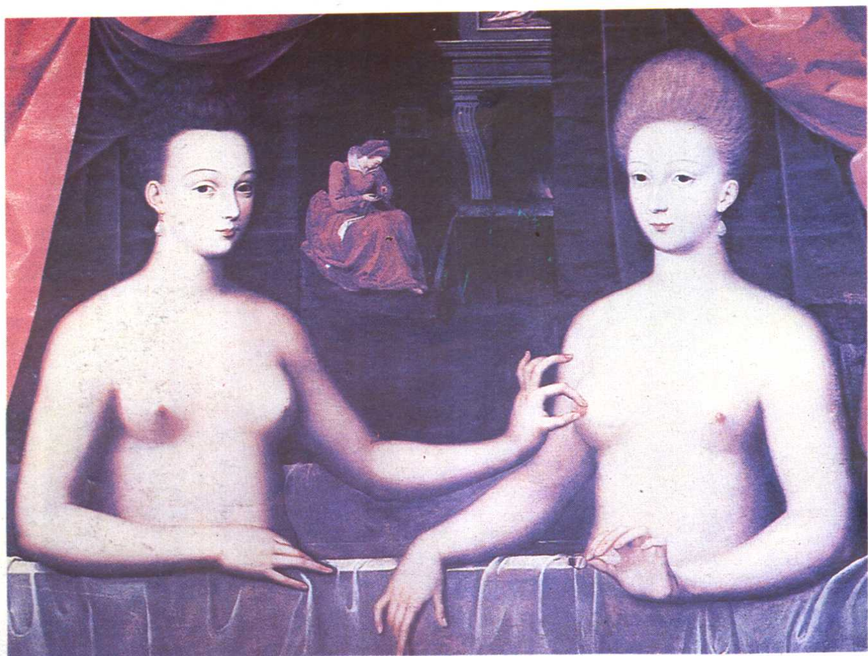
苏珊娜与二长老（局部）





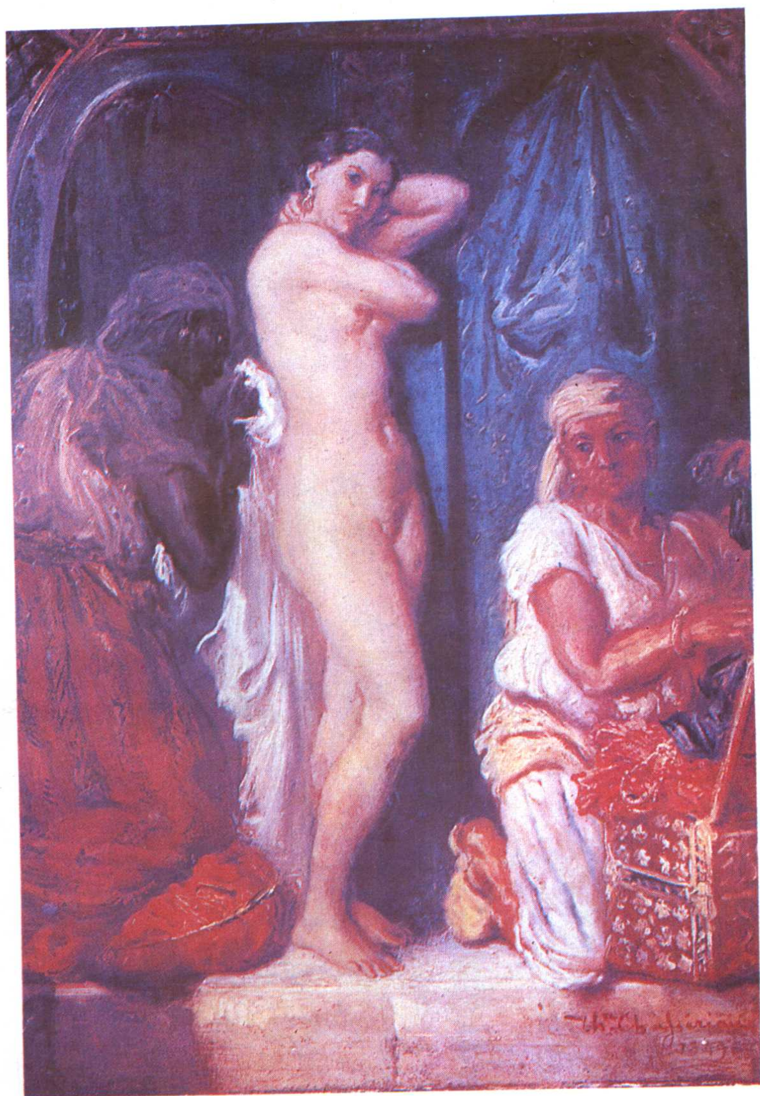
37　班顿

苏珊娜与长老们



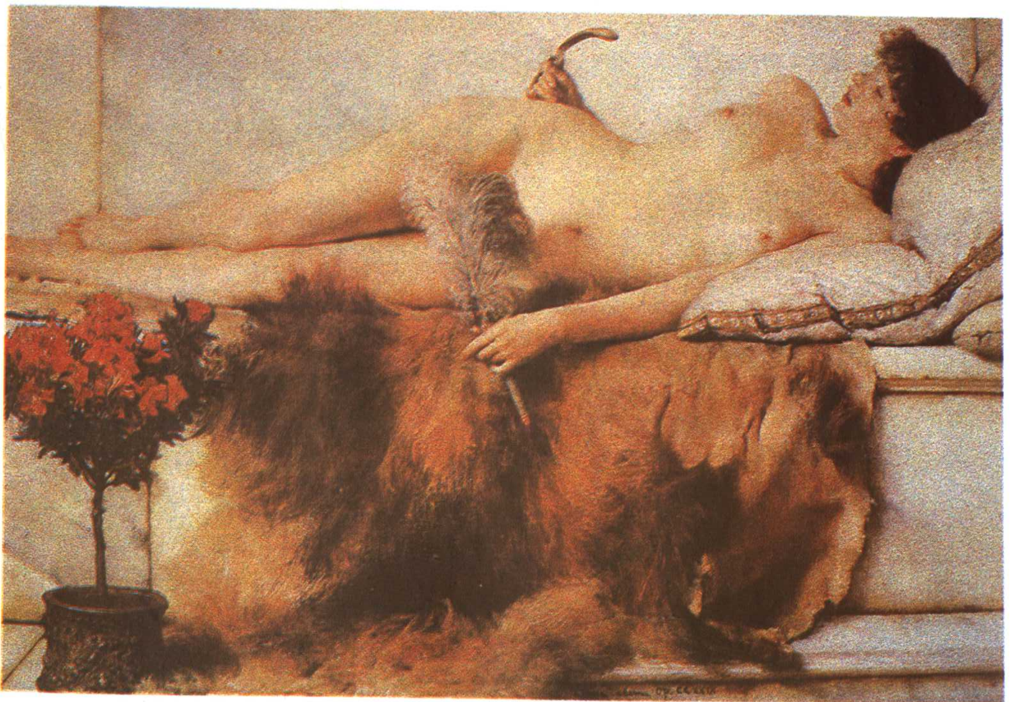
38　芳丹白露派

加百列·德斯特勒与其妹



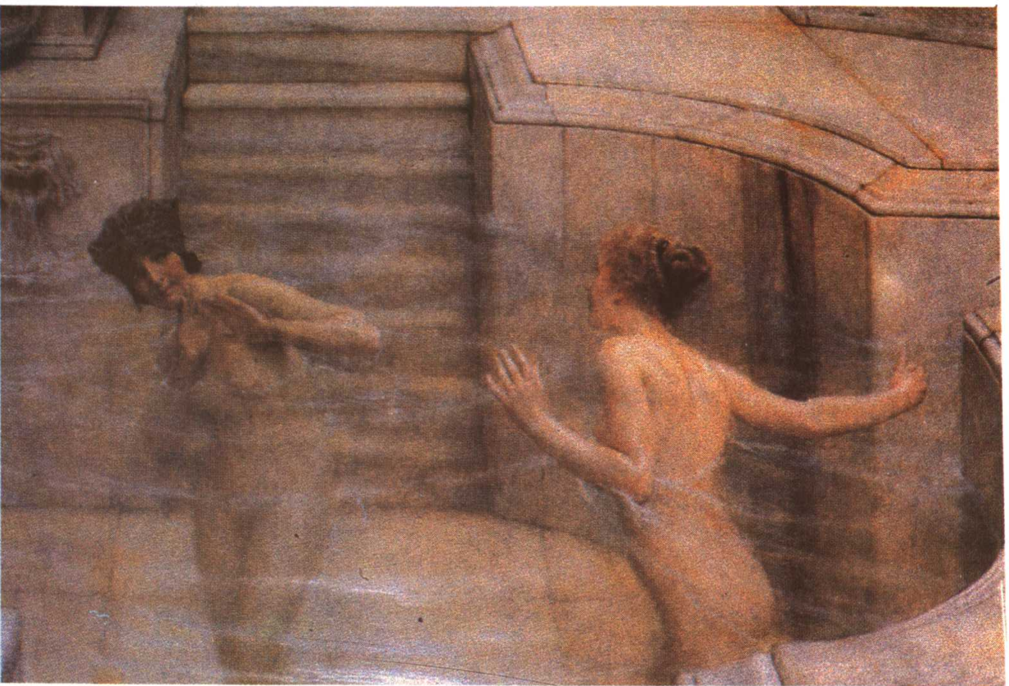
39　夏塞里奥

后宫的浴室



40　艾鲁马·塔德马

古罗马浴室



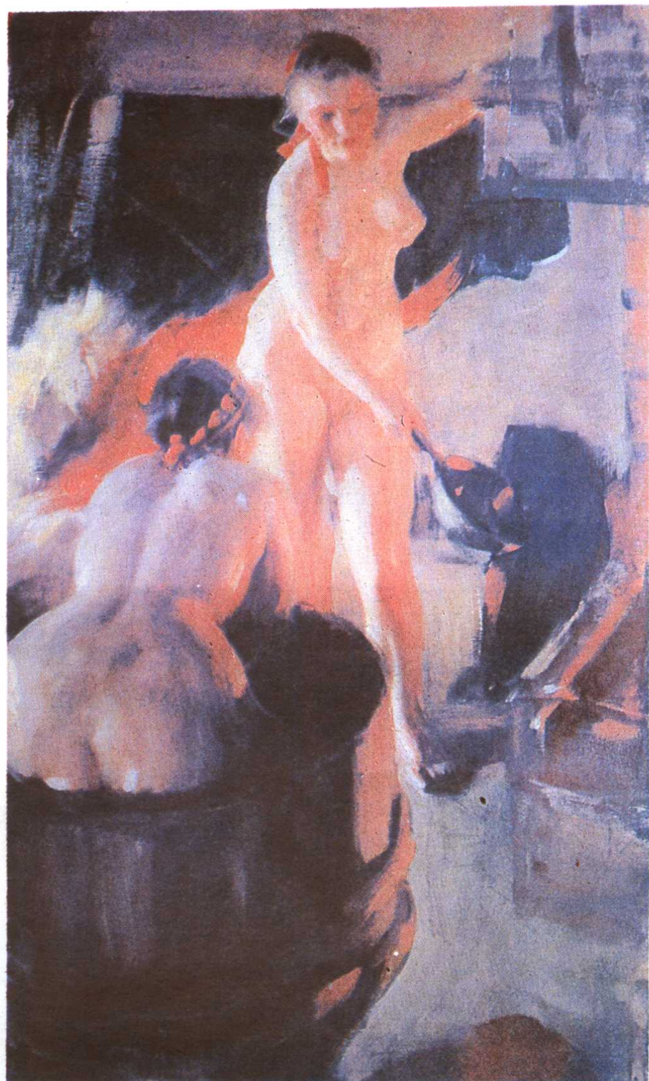
41 艾鲁马·塔德马

淘气的玩耍（局部）



42　安格尔

土耳其浴室



43　索恩

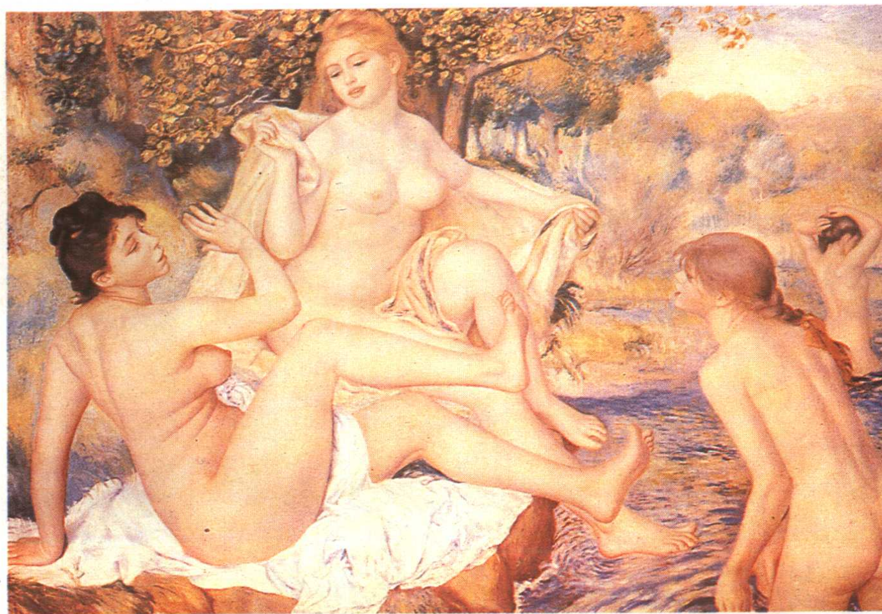
**达拉那少女的沐浴**

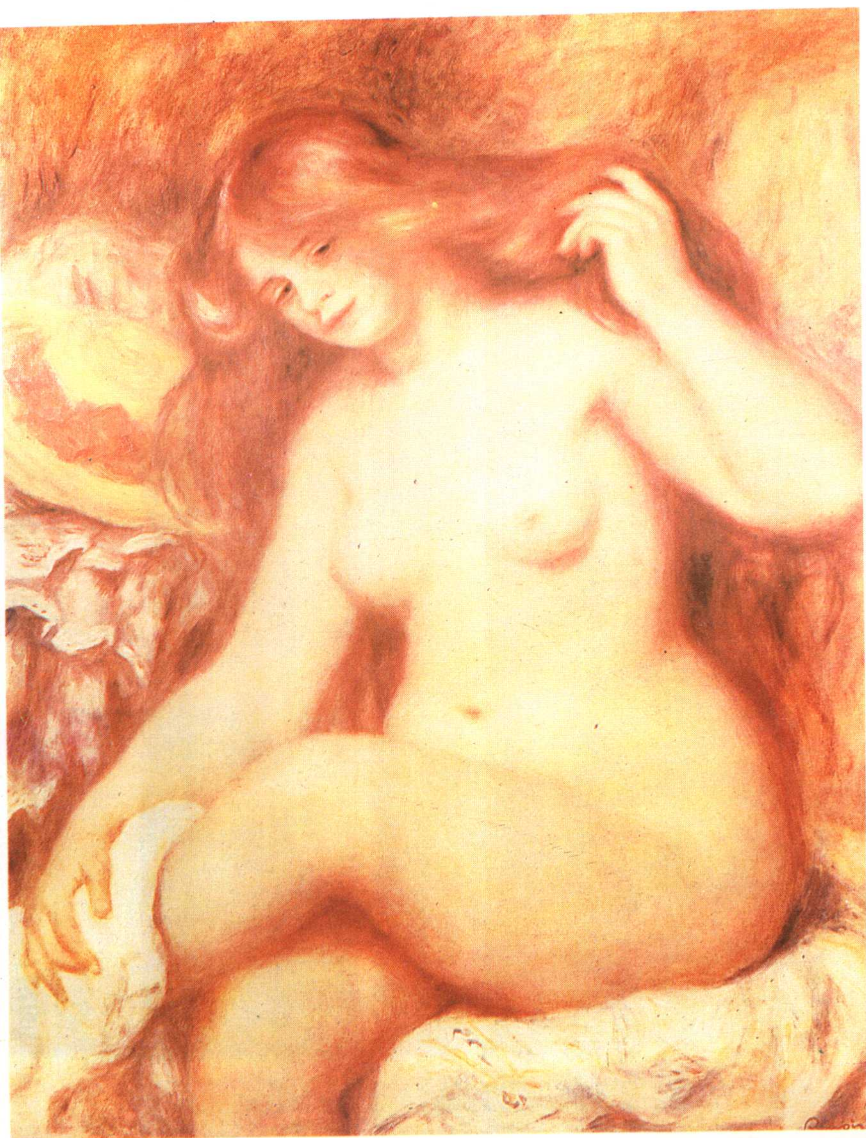
45　雷诺阿

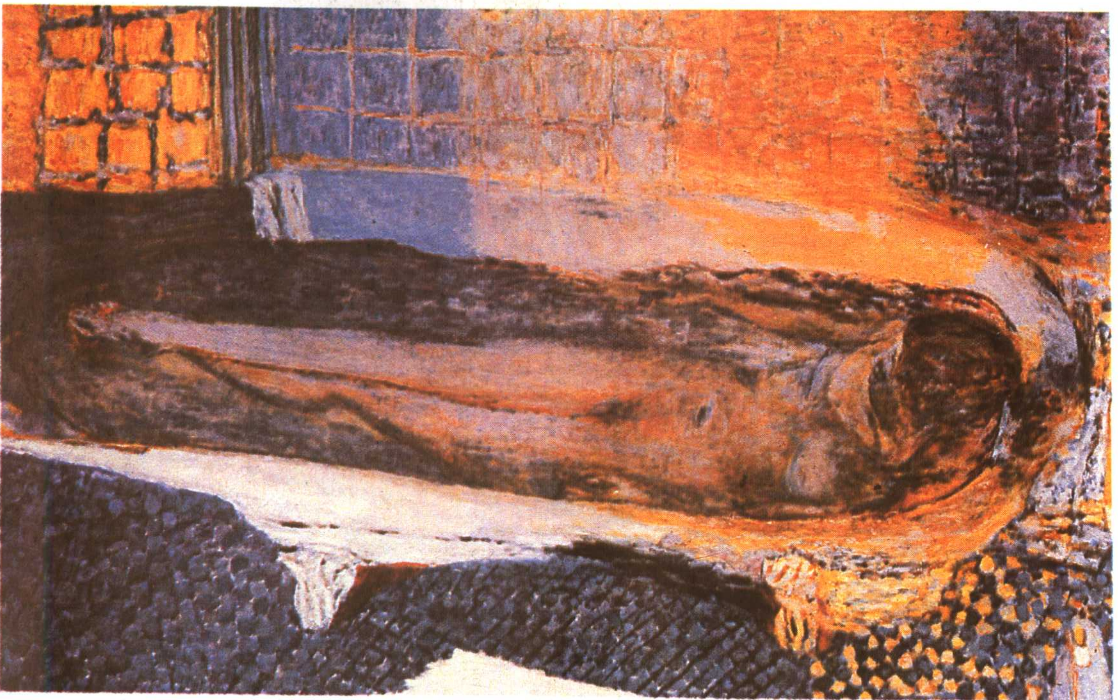
金发浴女

44　雷诺阿

大浴女图

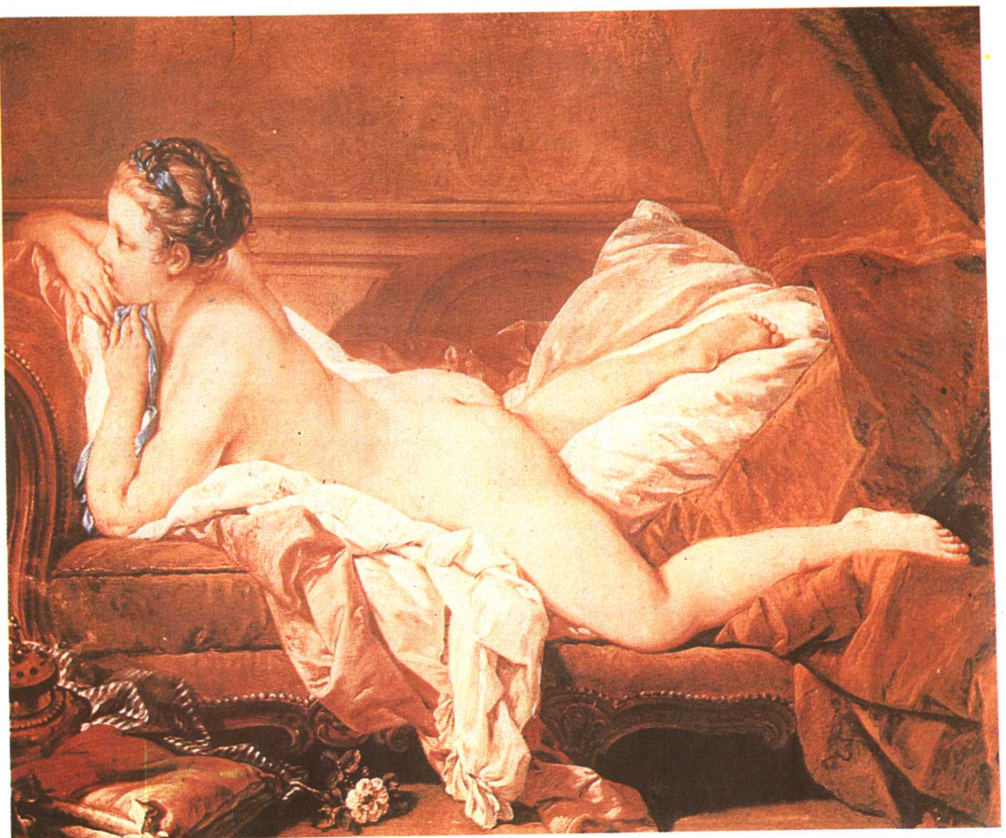






46　波纳尔

浴缸里的浴女



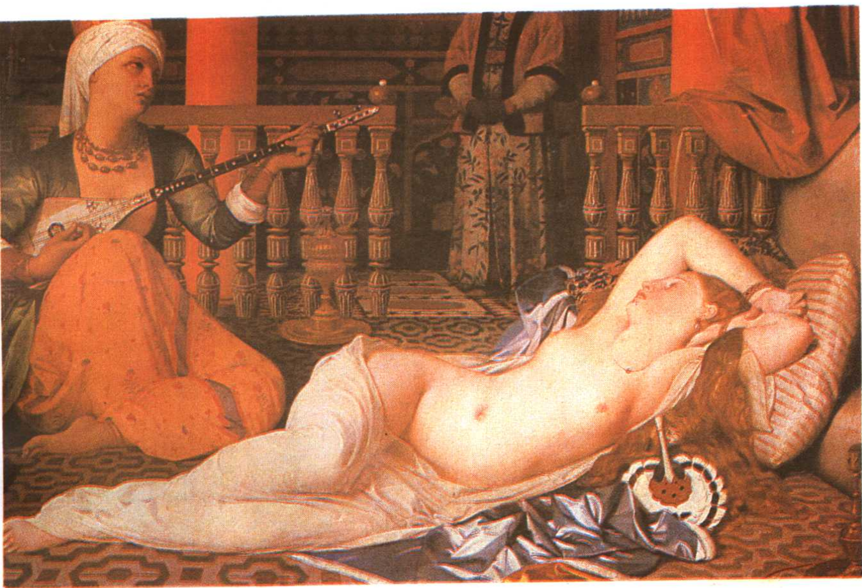
47 布歇

沙发上的裸妇（局部）



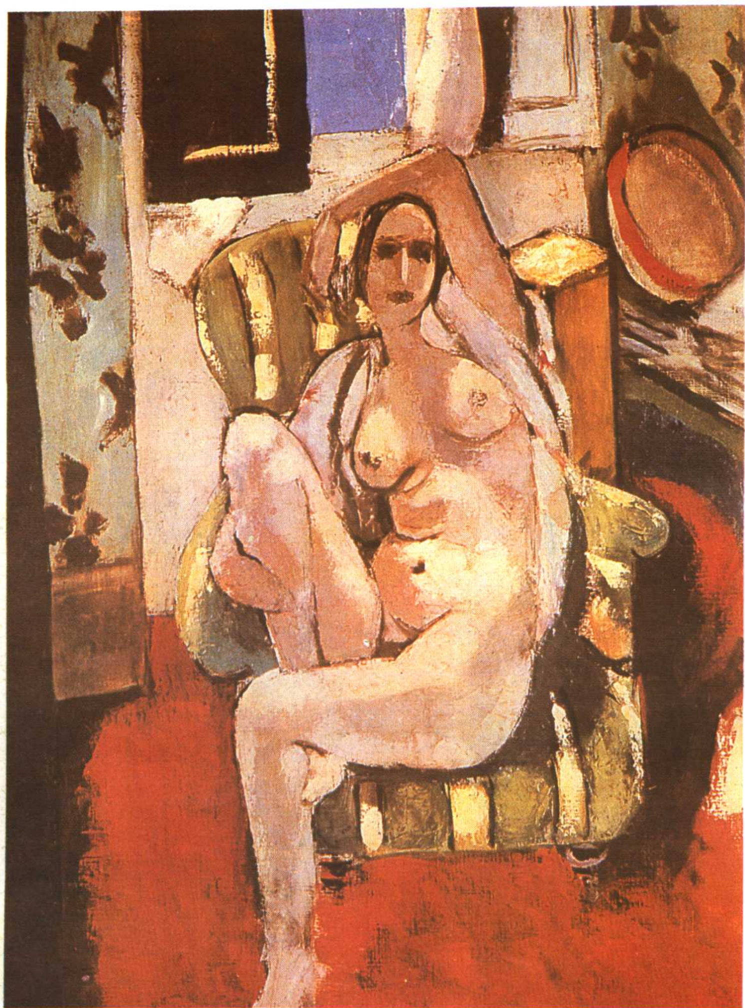
48　吉洛特

扮成达娜厄公主的郎格小姐



49　安格尔

土耳其宫女与奴隶



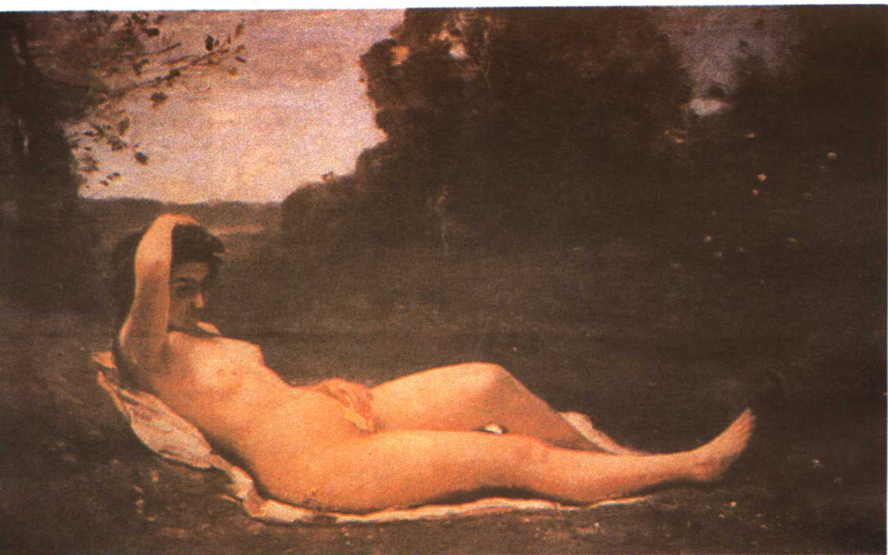
50　马蒂斯

有铃鼓的裸女

51 哥雅

## 裸体的马哈





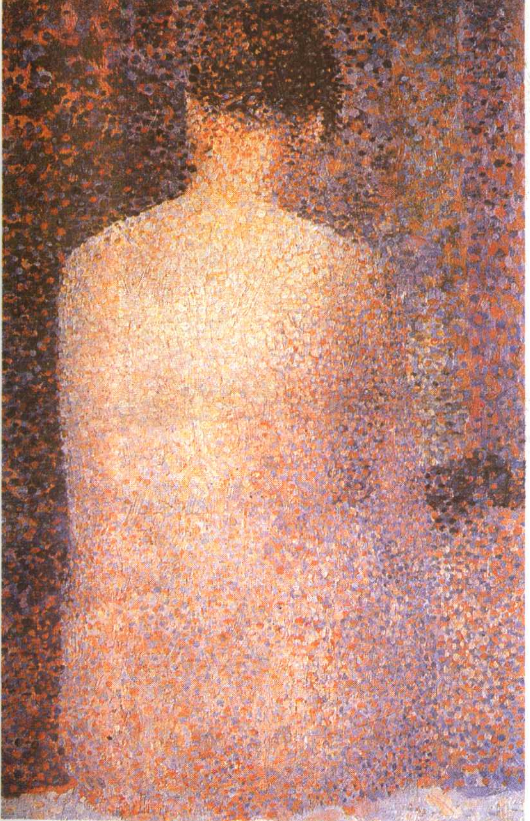
52　柯罗

仙女卧像

53　雷诺阿

裸女坐像



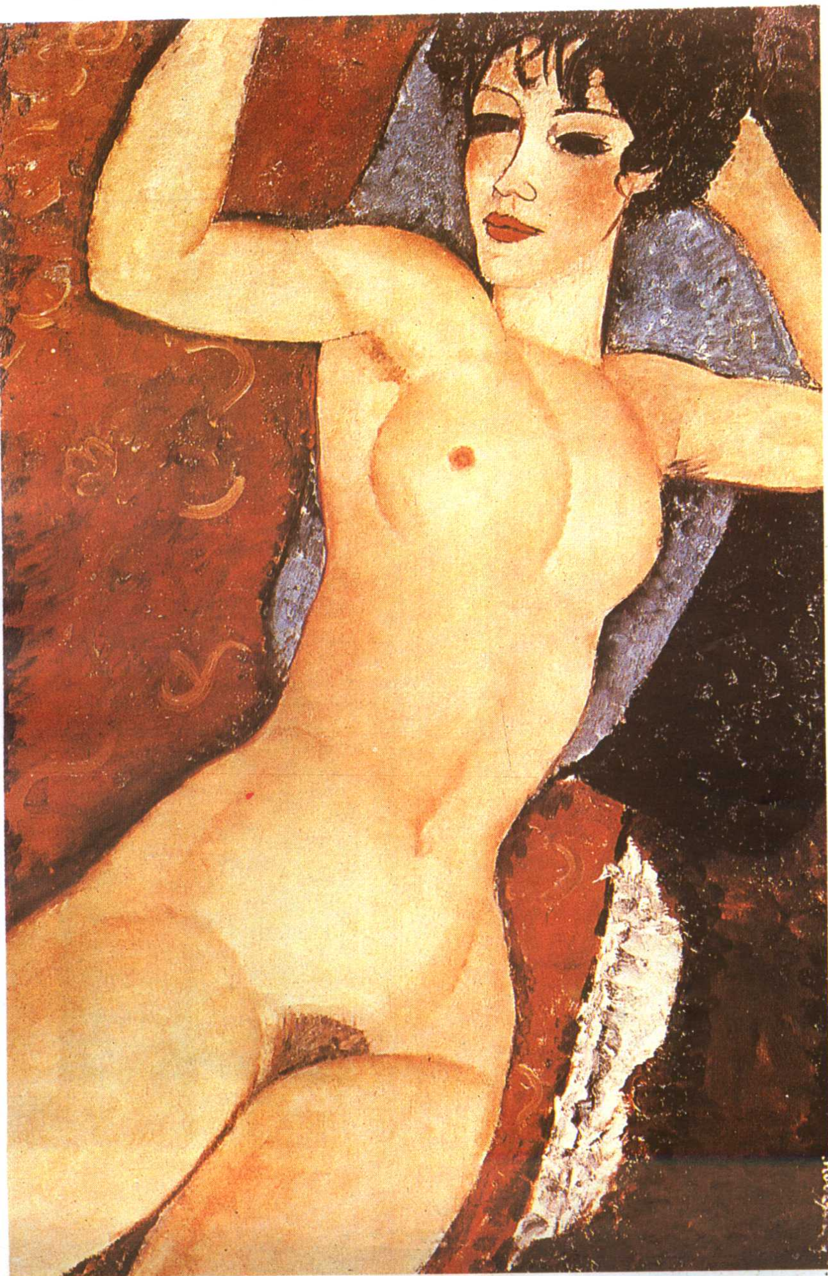


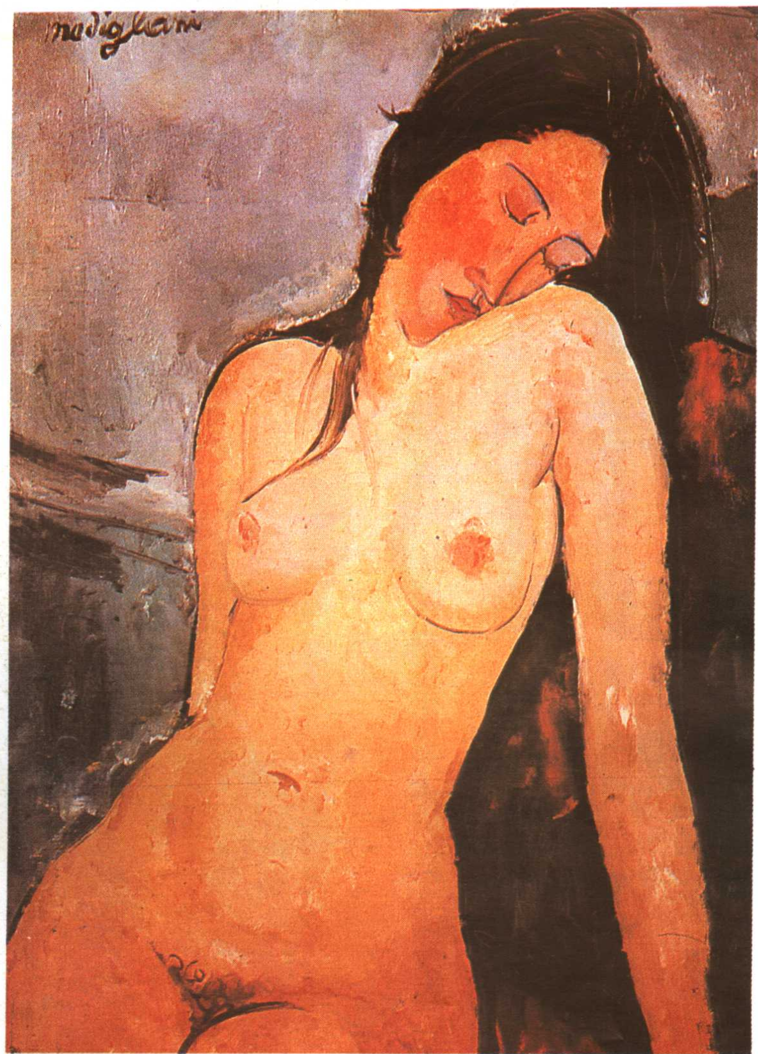
54　修拉

《摆姿态的女人们》习作．背面

55　莫蒂利安尼

展开双臂横躺的裸妇



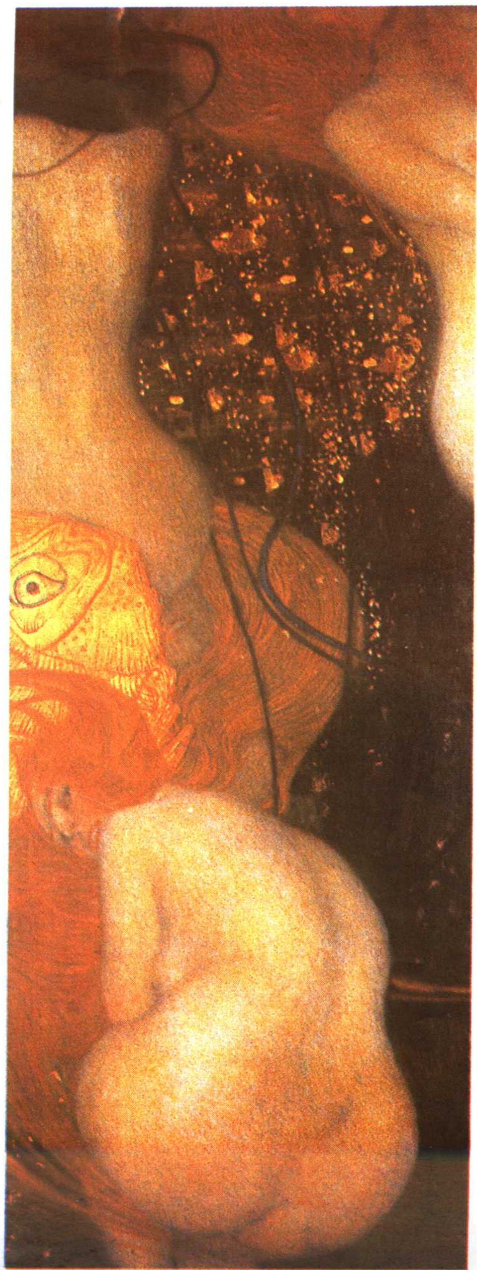


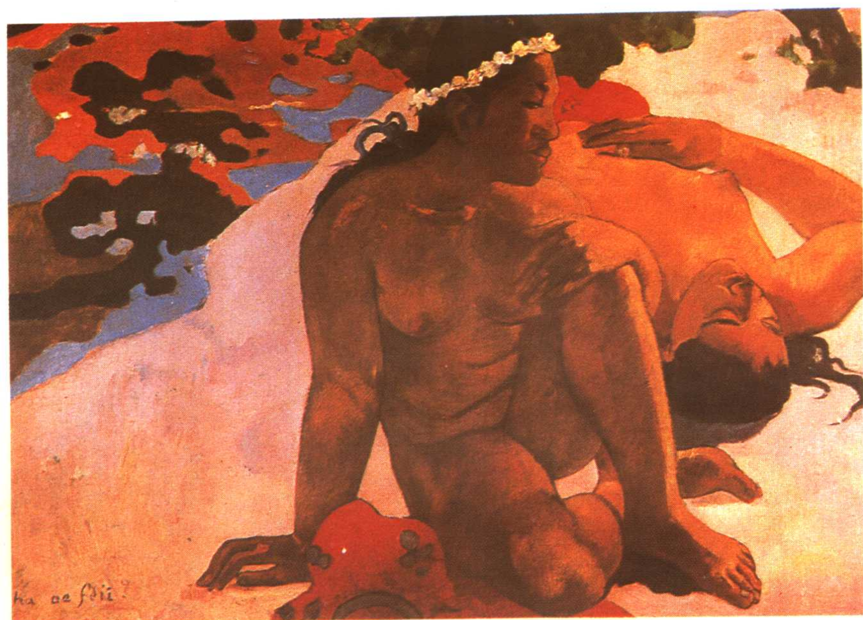

56　莫蒂利安尼

坐着的裸妇

57　克里木特

## 红鱼群





58　高更

哎呀！你嫉妒吗

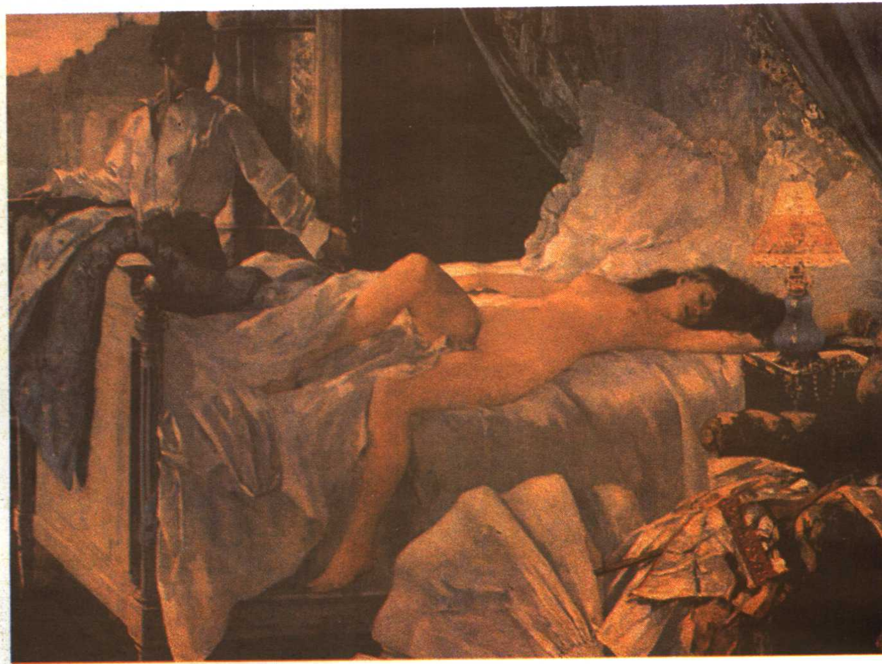
59　布克洛

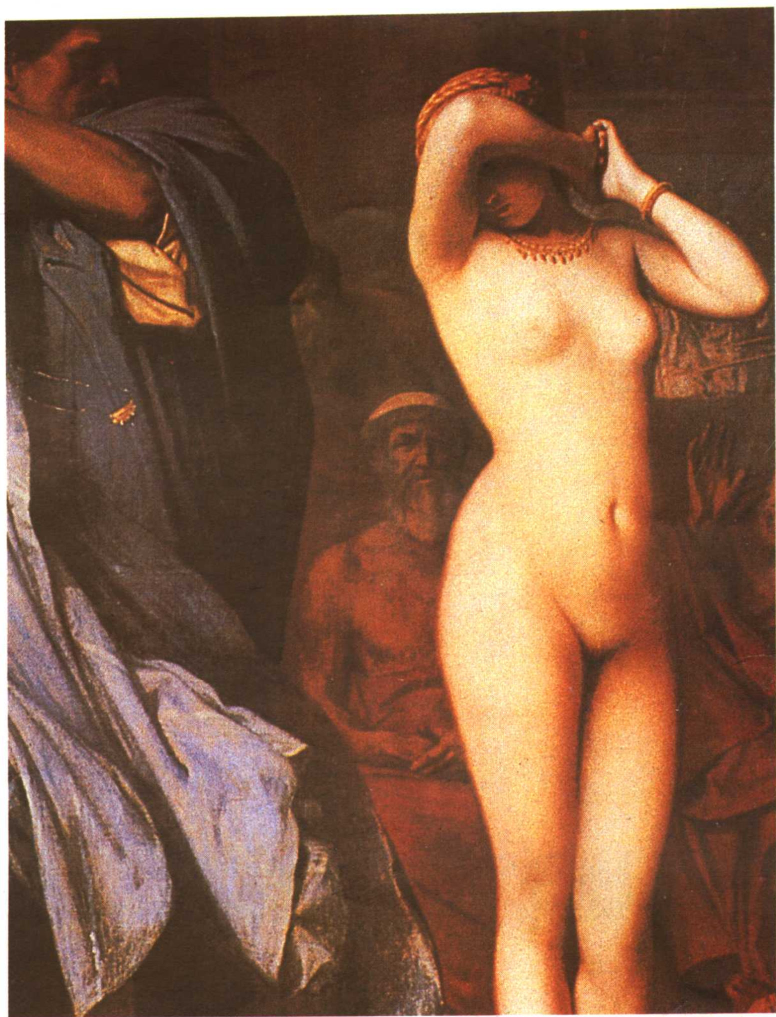
山林女神奥丽雅得



60　吉尔威克斯

## 青年罗拉





61 席罗姆

法庭上的芙丽涅（局部）

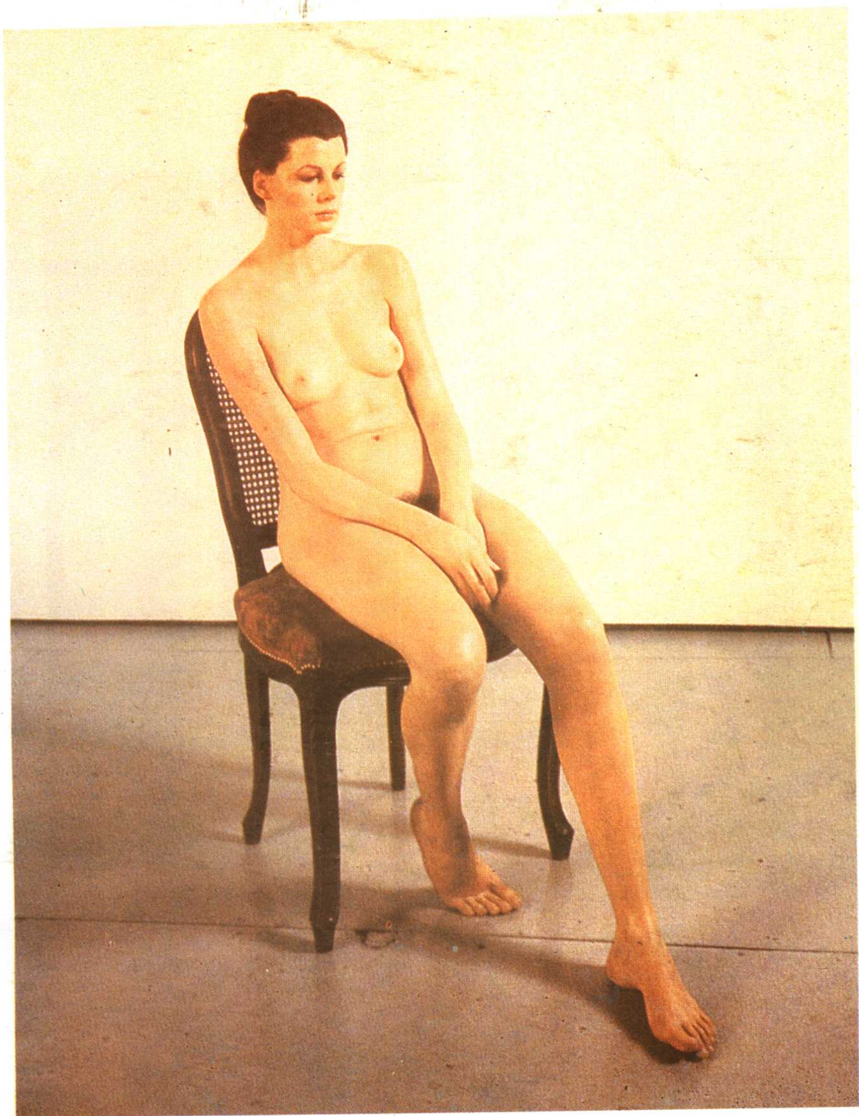


62　毕加索

草地上的午餐

63　约翰·德·安德烈

坐着的女人





64　芝嘉哥

花

65　原始雕刻

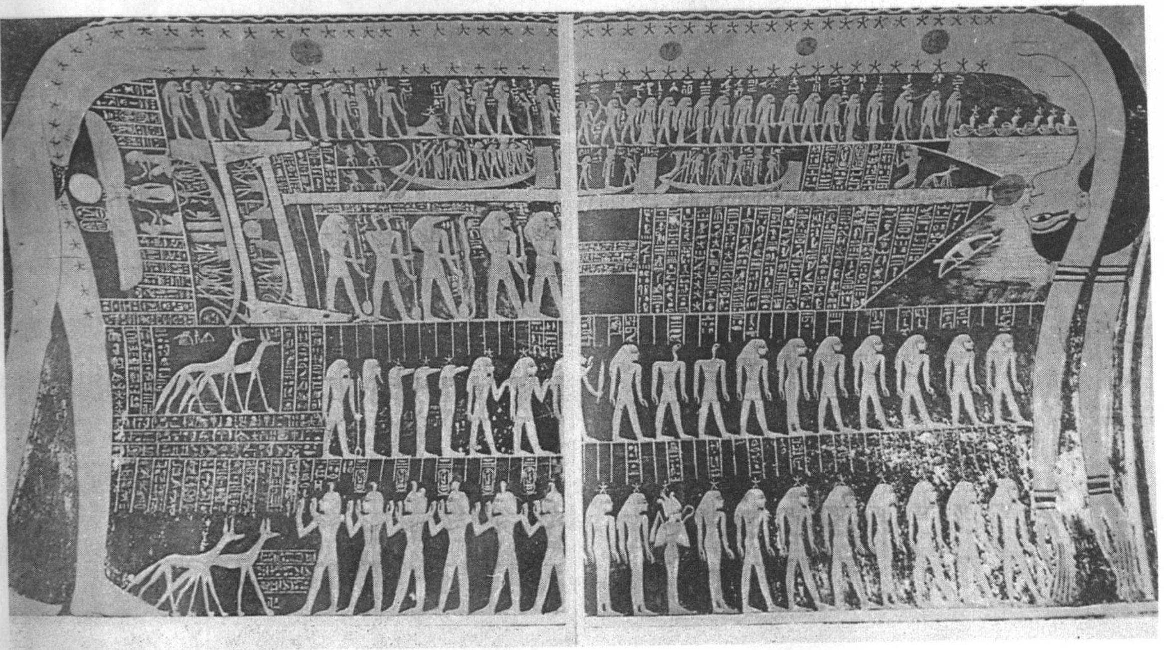
**罗塞尔的维纳斯**





66　原始雕刻

**维伦堡的维纳斯**



67　古代埃及墓壁画

女神纳特



68　原始雕刻

**勒兹匹格的维纳斯（背面）**

69　原始壁画

**克尼亚克洞壁画**

70 原始崖画

白色巨人





71 原始崖画

狩猎图



72 ·原始岩刻

仪式舞

73　原始崖画

舞蹈图





74　原始雕刻

东山咀女神像



75　古代美洲雕刻

少女像

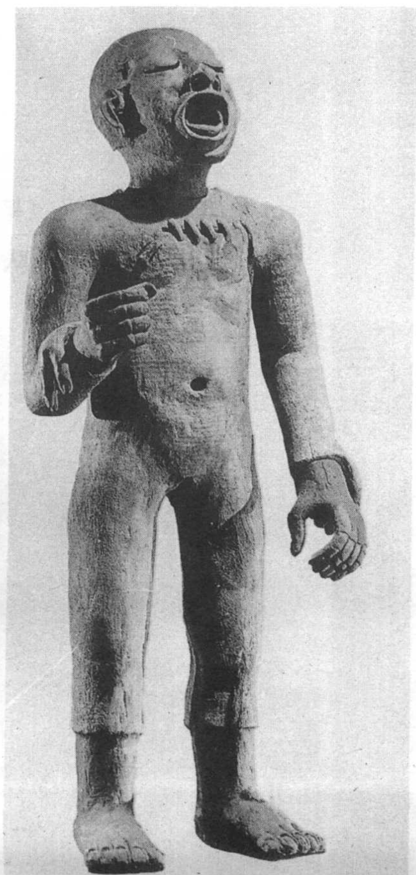
76　古代埃及墓壁画

哭丧的队伍



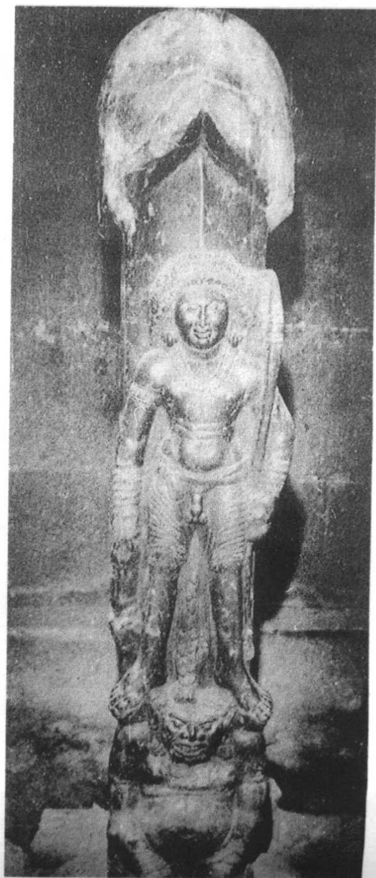
77　古代墨西哥雕刻

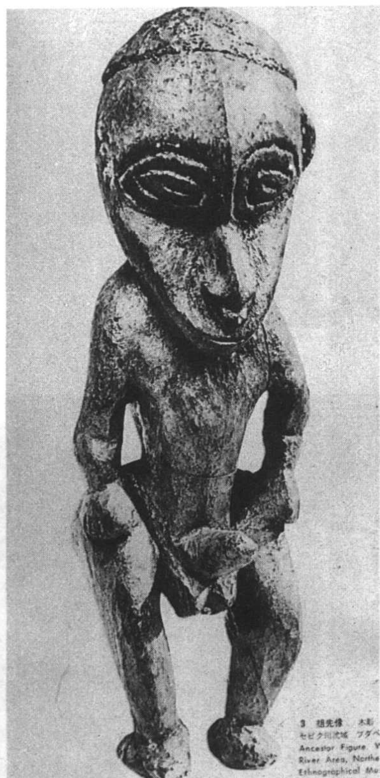
穿人皮的祭司



78　古代印度雕刻

林伽像






79 非洲雕刻

祖先像



80 非洲雕刻

祖先像



81　古代西亚装饰画

**乌尔出土的牌板**

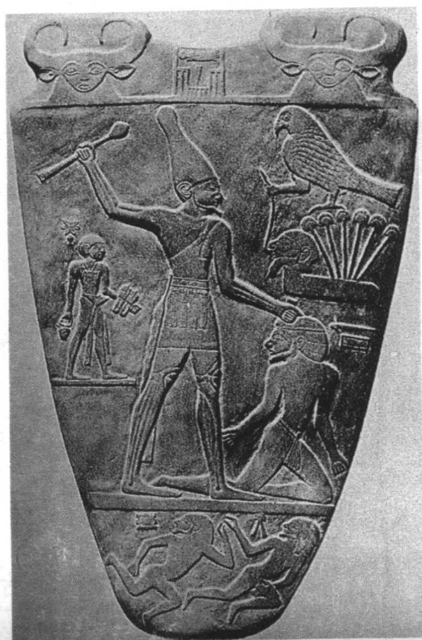
82　古代印度雕刻

**哈拉帕男性躯干像**



83　古代西亚雕刻

乌鲁克石膏瓶



84　古代西亚雕刻

纳尔迈石膏板

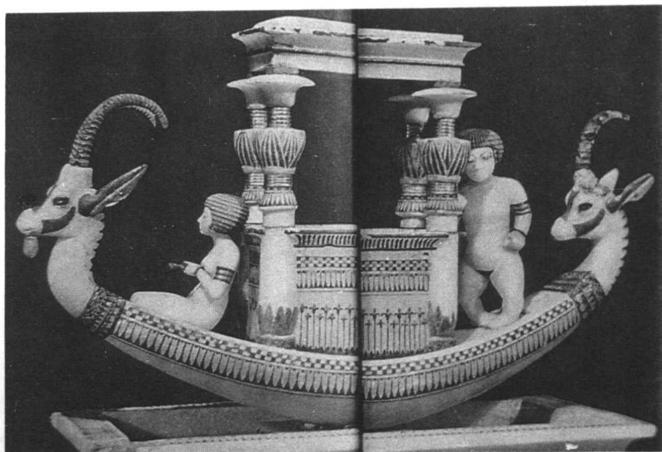
85　古代美洲壁画

“博南帕克”(局部)



86　古代埃及雕刻

手持莲花的少女



87 古代埃及雕刻

**图坦克哈门墓中的小船**

88 古代埃及墓壁画

**宴会中的侍女**



89　古代埃及墓壁画

宴会中的舞女



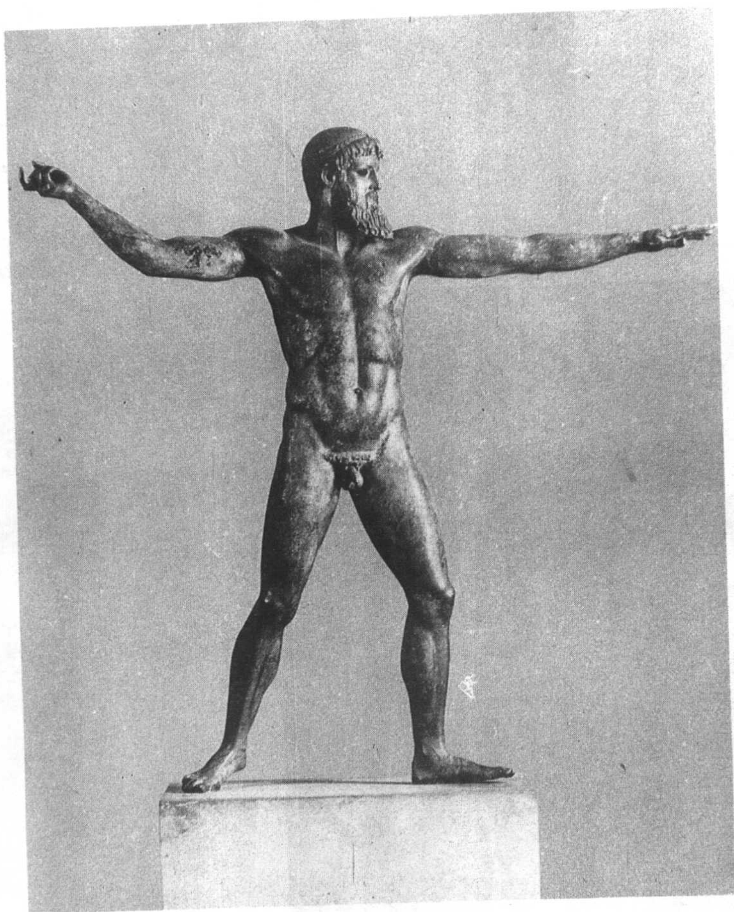
92　古代希腊雕刻

皮翁比诺的阿波罗



90　古代印度雕刻

莫恒卓达罗青铜裸体舞女像

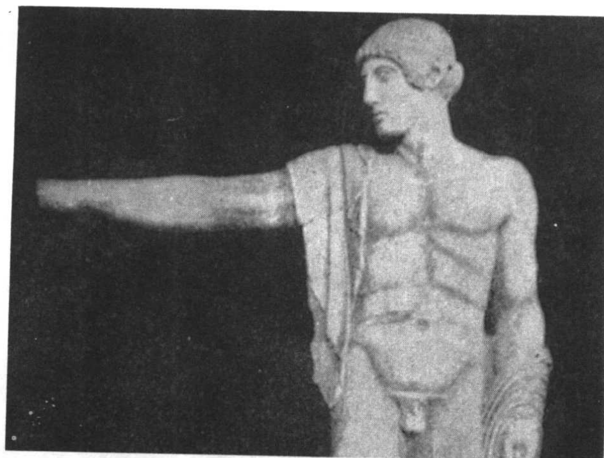


91 古代希腊雕刻

青铜宙斯像

93　古代希腊雕刻

阿波罗像

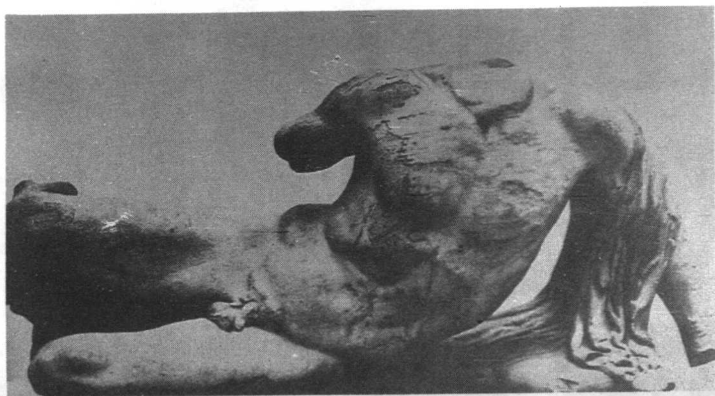


94　古代希腊雕刻

库罗斯像

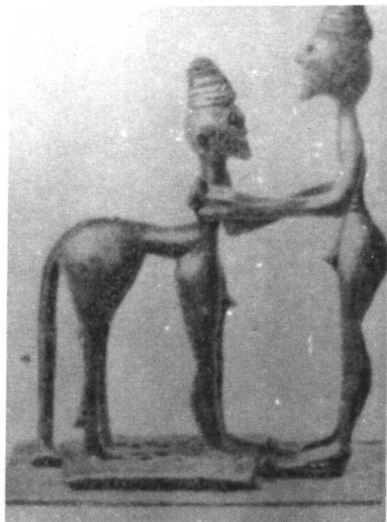
95 古代希腊雕刻

奥林匹斯

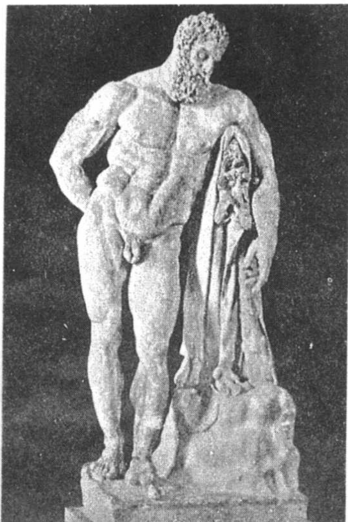


96 古代希腊雕刻

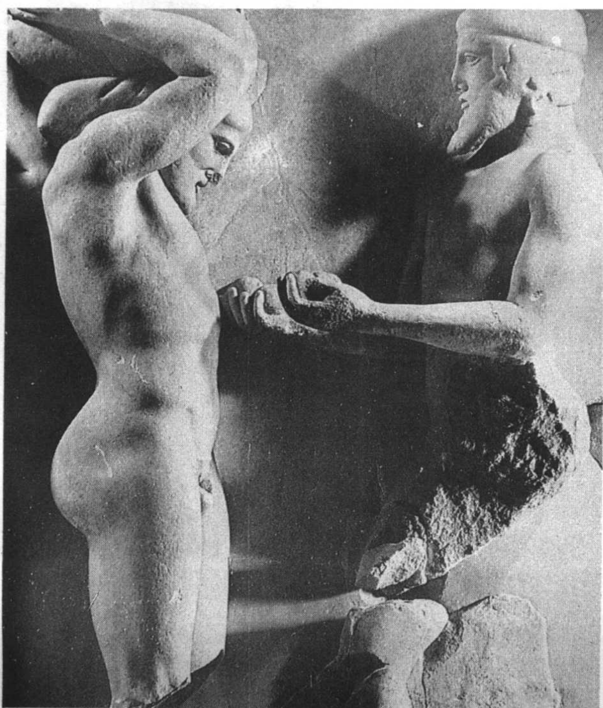
伊利索斯



97 赫拉克勒斯与肯陶洛斯 古代希腊雕刻

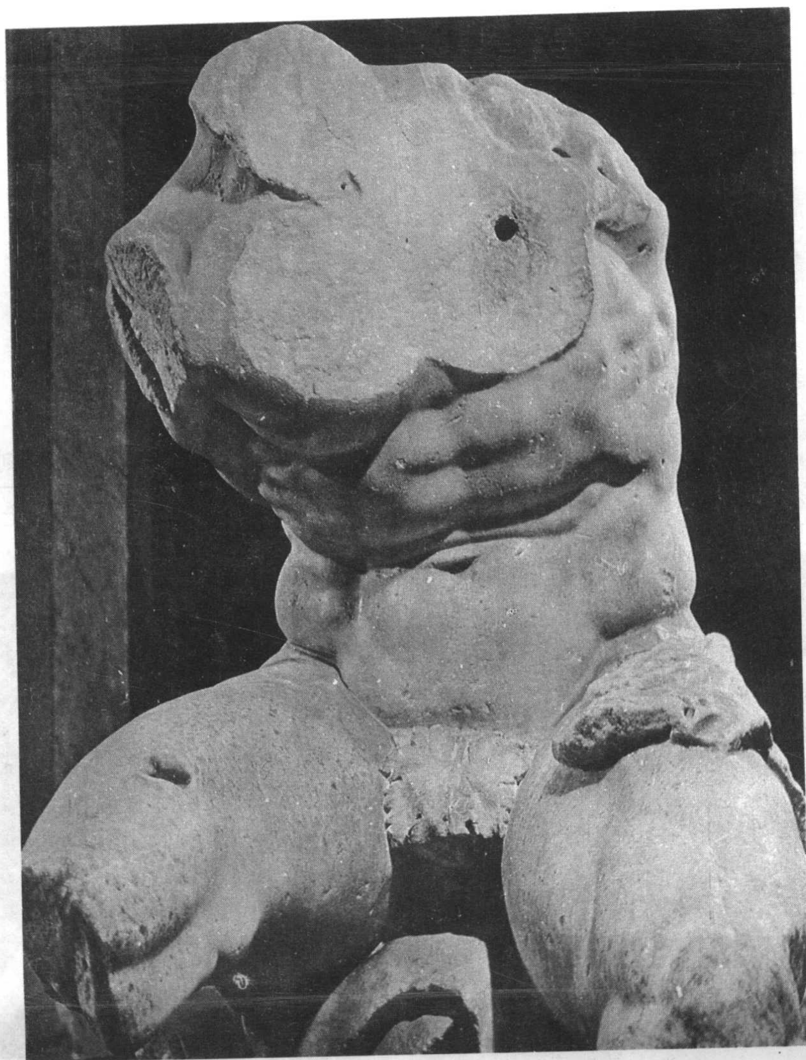


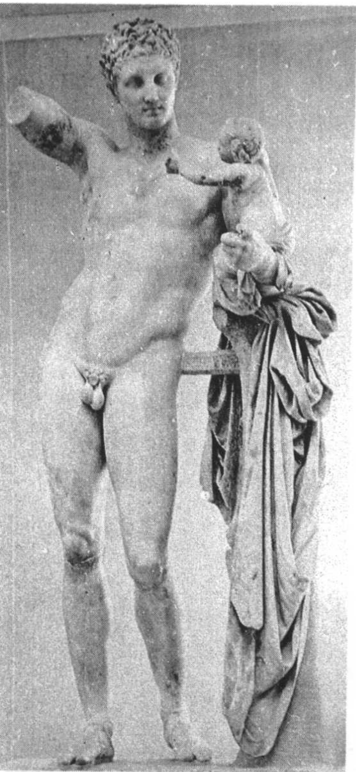
99 赫拉克勒斯像 古代希腊雕刻



98 赫拉克勒斯第十一项功绩 古代希腊雕刻

望楼上的躯干





101　古代希腊雕刻

赫耳墨斯与婴儿狄俄尼索斯

102　古代希腊雕刻

受伤的战士



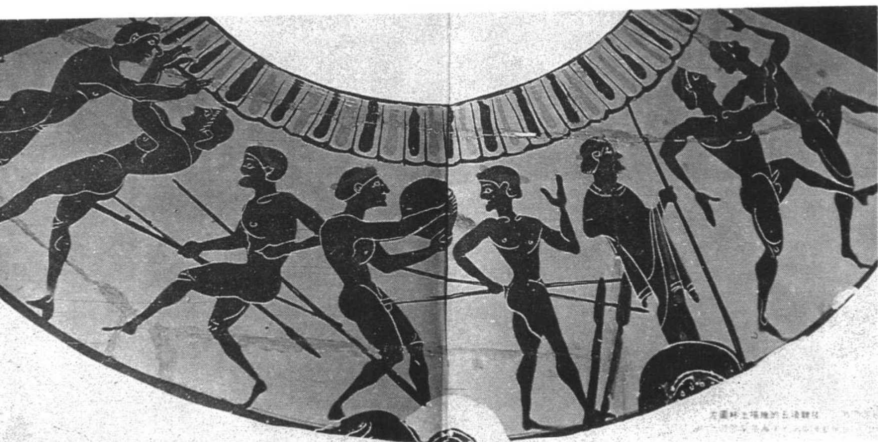


103 古代希腊雕刻

巴底隆神庙回簷

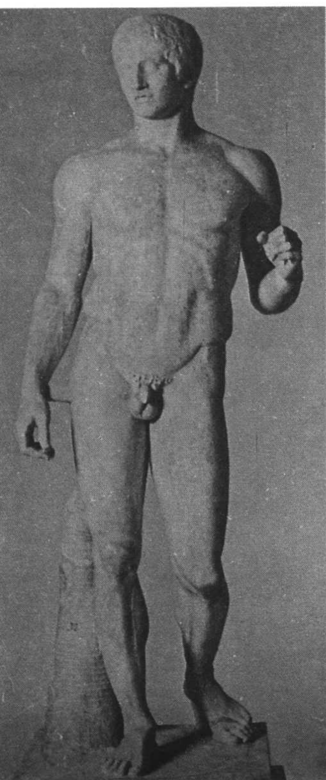
104 古代希腊雕刻

菲底亚斯杀敌图



105　古代希腊陶瓶装饰画

**体育竞技图**

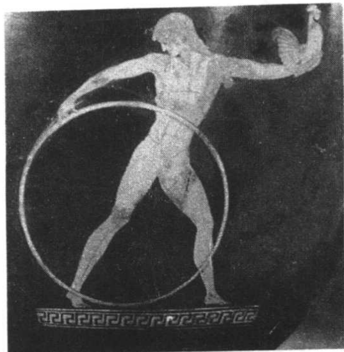


107　古代希腊雕刻

**持矛者像**

106 古代希腊陶瓶装饰画

滚铁环的青年



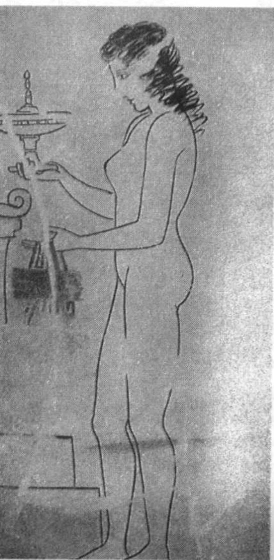
108 古代希腊雕刻

拳击者青铜像



109 古代希腊雕刻

巫女像



110 古代希腊陶瓶装饰画

献祭品的少女



112 古代希腊雕刻

萨提儿



111　古代希腊雕刻

**肯陶洛斯抢劫新娘**



113 古代希腊雕刻

沉睡的萨提儿

116 古代希腊雕刻

阿佛洛狄忒的诞生



114　古代希腊雕刻

美神与牧神

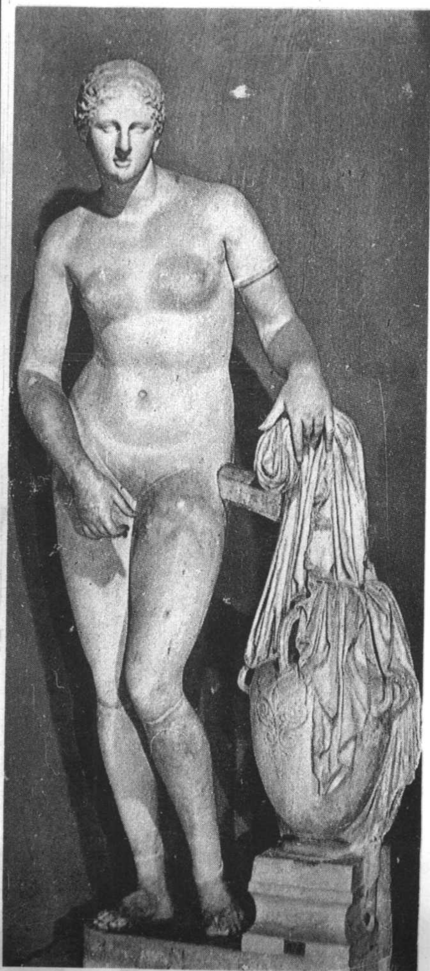
115　古代希腊雕刻

米罗的维纳斯



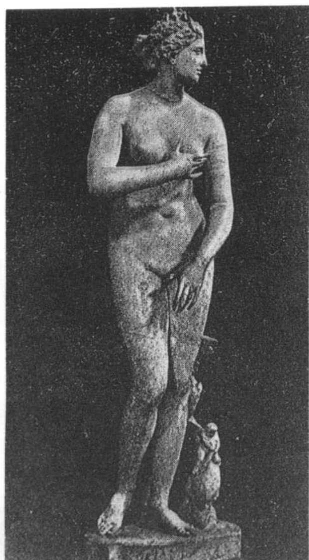
117 古代希腊雕刻

在花园中的阿佛洛狄忒



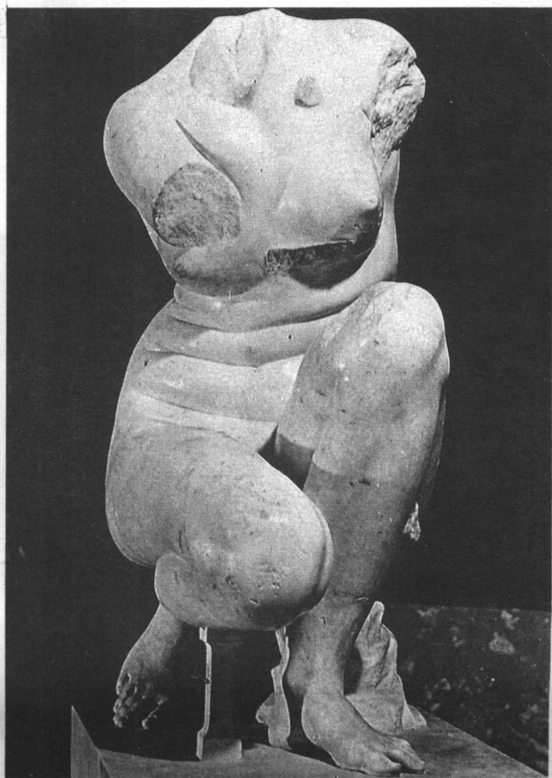
118 古代希腊雕刻

尼多斯的阿佛洛狄忒



119 古代希腊雕刻

美弟奇的维纳斯



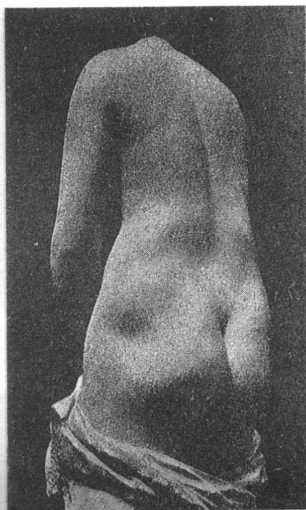
120 古代希腊雕刻

蹲着的阿佛洛狄忒



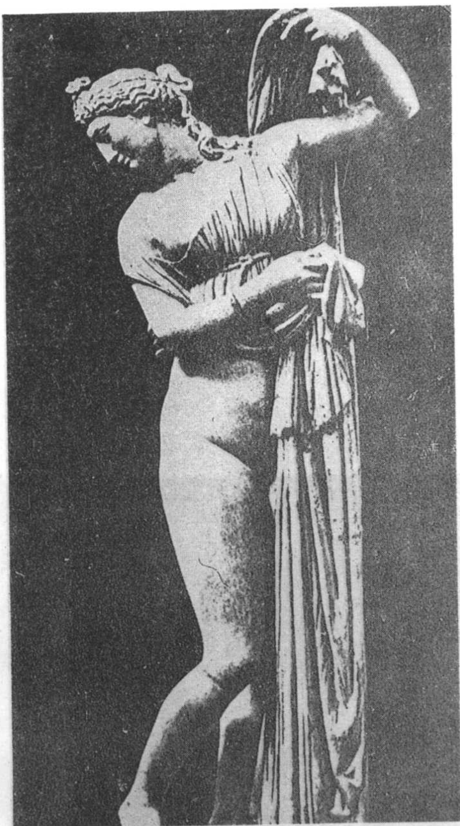
121 古代希腊雕刻

沐浴的维纳斯



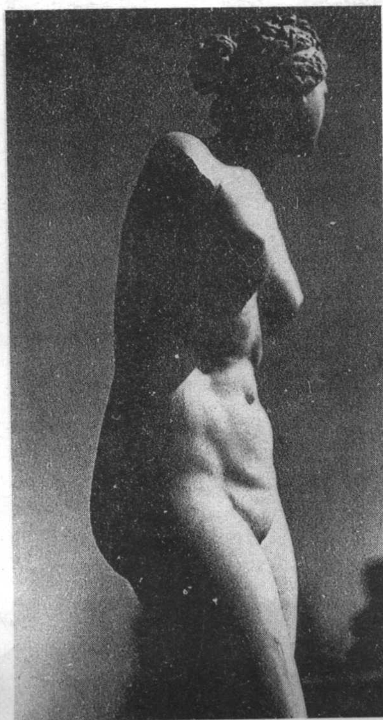
122 古代希腊雕刻

叙拉古的阿佛洛狄忒



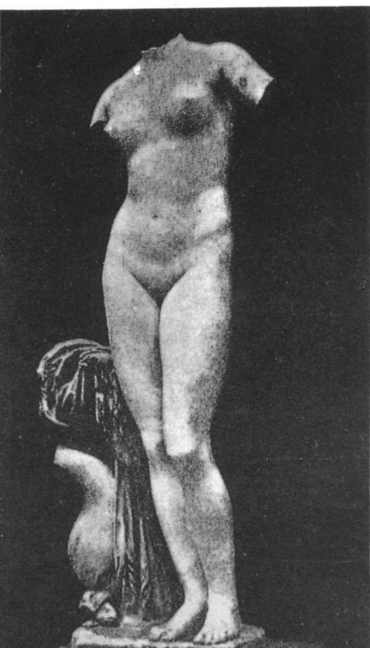
123 古代希腊雕刻

美臀的维纳斯



124 古代希腊雕刻

维纳斯立像



125 古代希腊雕刻

昔兰尼的阿佛洛狄忒



126 古代希腊雕刻

加比多林的维纳斯



127 古代希腊雕刻

阿佛洛狄忒像

128 古代印度雕刻

持拂药叉女



129　古代印度雕刻

树神药叉女



130　古代印度雕刻

公主与侍女

131　古代印度雕刻

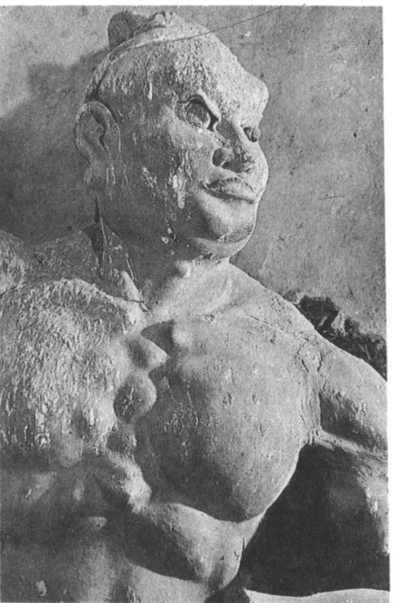
逗弄鹦鹉的药叉女



天国装饰带（局部）

133 敦煌彩塑

45窟菩萨像



134 敦煌彩塑

194窟力士像（局部）

135 中国古代墓壁画

裸女像




136 敦煌壁画

428 窟飞天



137 中国古代寺院壁画

仙女沐浴图



138 敦煌壁画

14窟金刚杵观音变中的菩萨



139　敦煌壁画

465窟欢喜金刚

140 丁托列托

银河的诞生



141 委拉斯贵支

镜中的维纳斯

142　鲁本斯

帕里斯的裁判



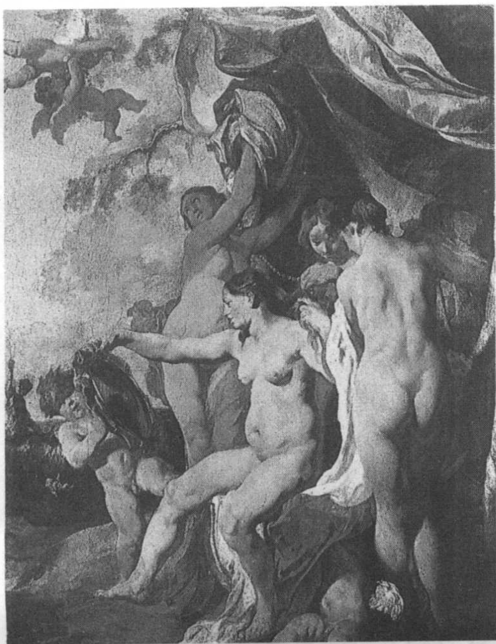
143　普珊

睡着的维纳斯

144 普珊

酒神惊醒维纳斯



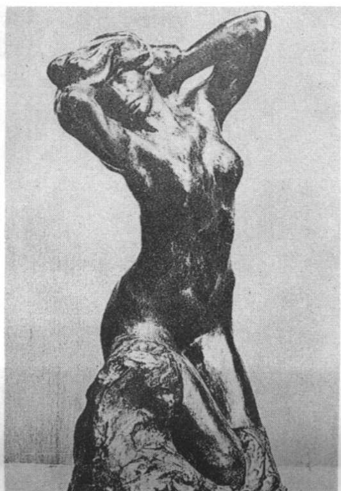


145 约翰·利斯

化妆中的维纳斯

146　安格尔

泉



147　罗丹

梳洗的维纳斯



148　布德尔

维纳斯的诞生

149　顿根

维纳斯

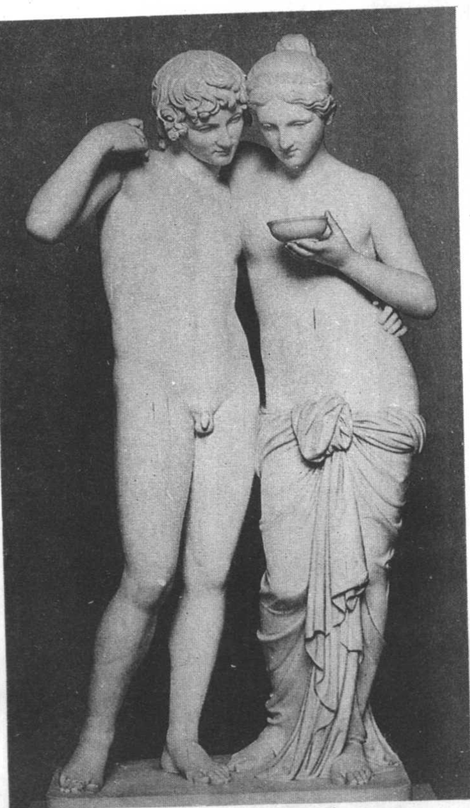
150　卡诺瓦

**爱神营救普赛克**

151　丘里，奥·罗马诺

爱神与普赛克的婚礼喜宴（局部）





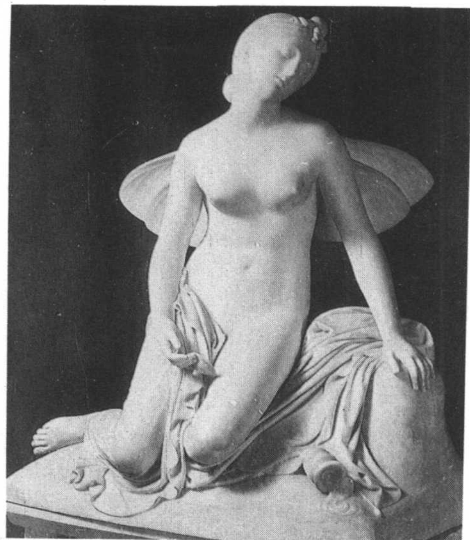
152　特尔瓦尔森

天上重聚的爱神与普赛克



153　巴修

普赛克的哀伤

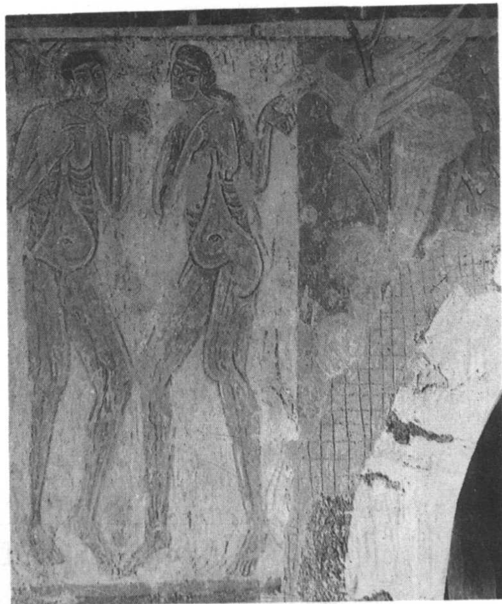


154　提内拉尼

被遗弃的普赛克

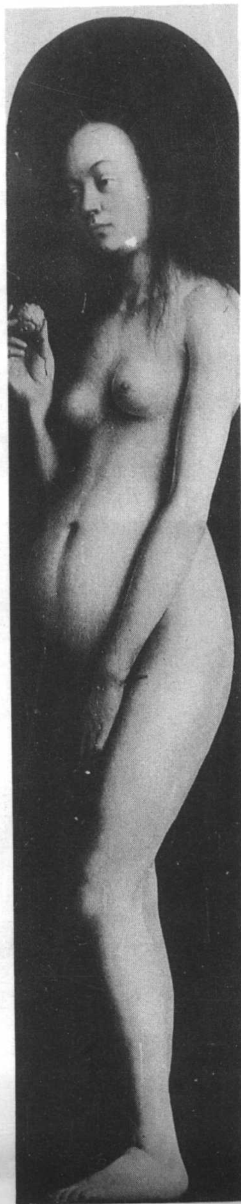
156　朗布尔兄弟

原罪与神驱逐亚当、夏娃离开的伊甸园



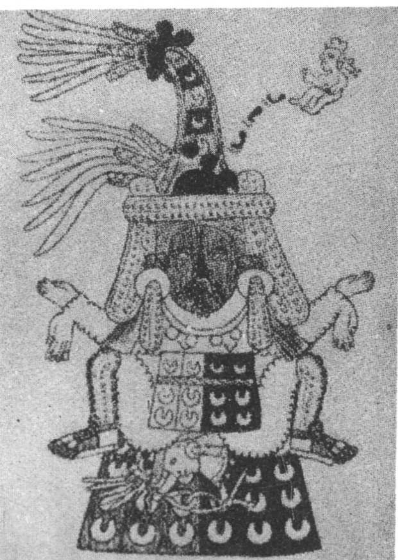
155　圣伯多夫教堂壁画

原罪



157　凡·艾克

夏娃像

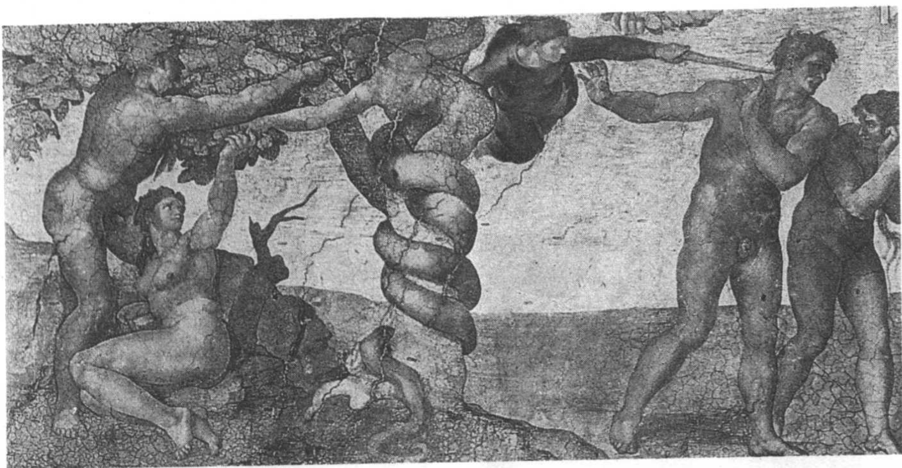


158　阿兹德美术

正在分娩的大地母神

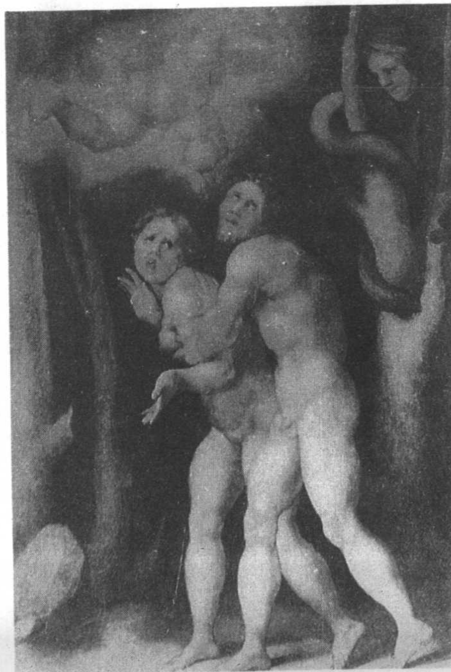
159　兰布

被逐出乐园的亚当与夏娃



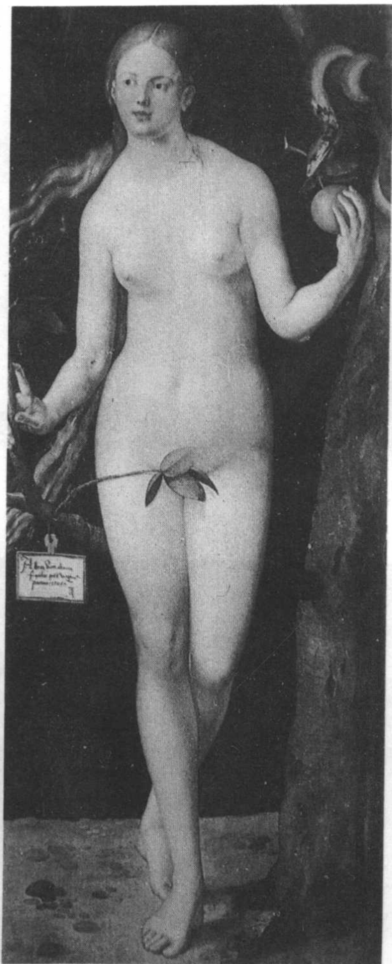
160 米开朗基罗

**原罪与逐出乐园**



161 庞托尔摩

**逐出乐园**



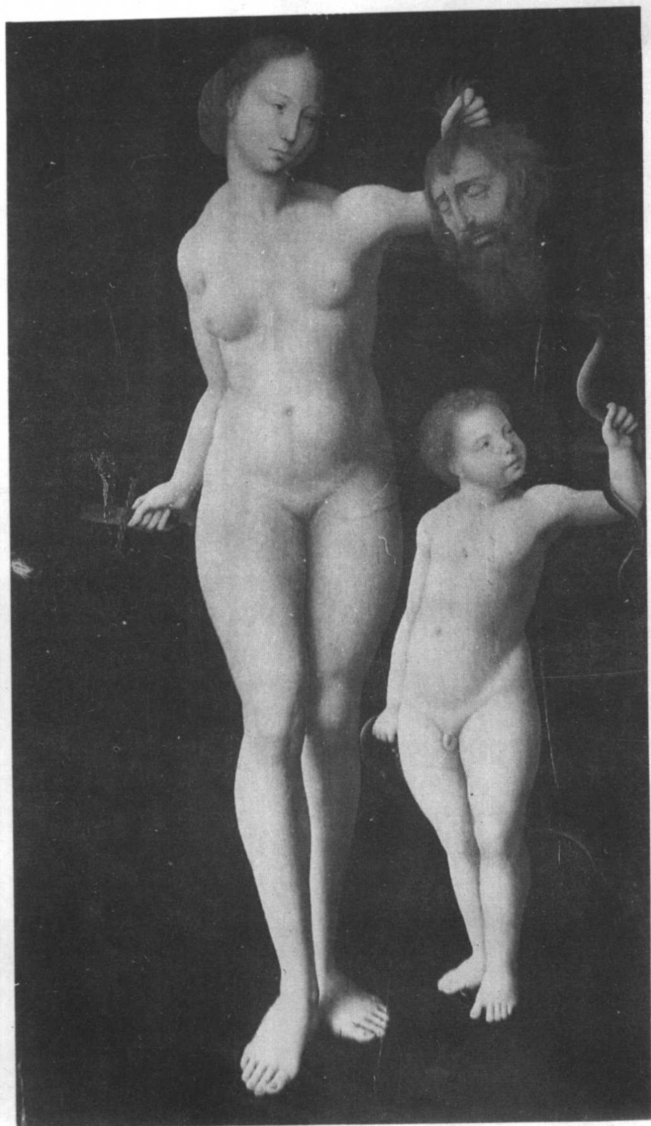
162　丢勒

夏娃



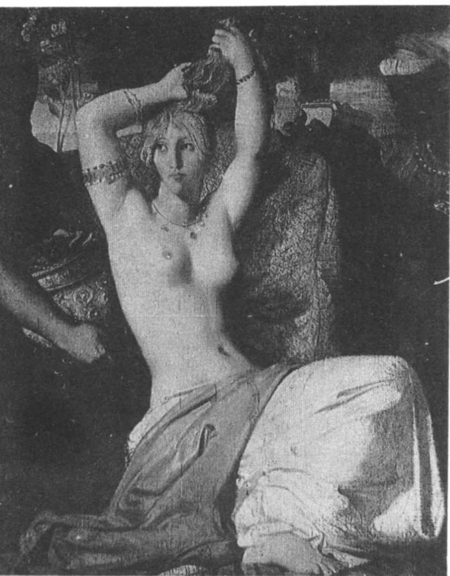
163　克拉纳赫

伊甸园中的亚当和夏娃



164　佚名

友弟德与少年赫拉克勒斯

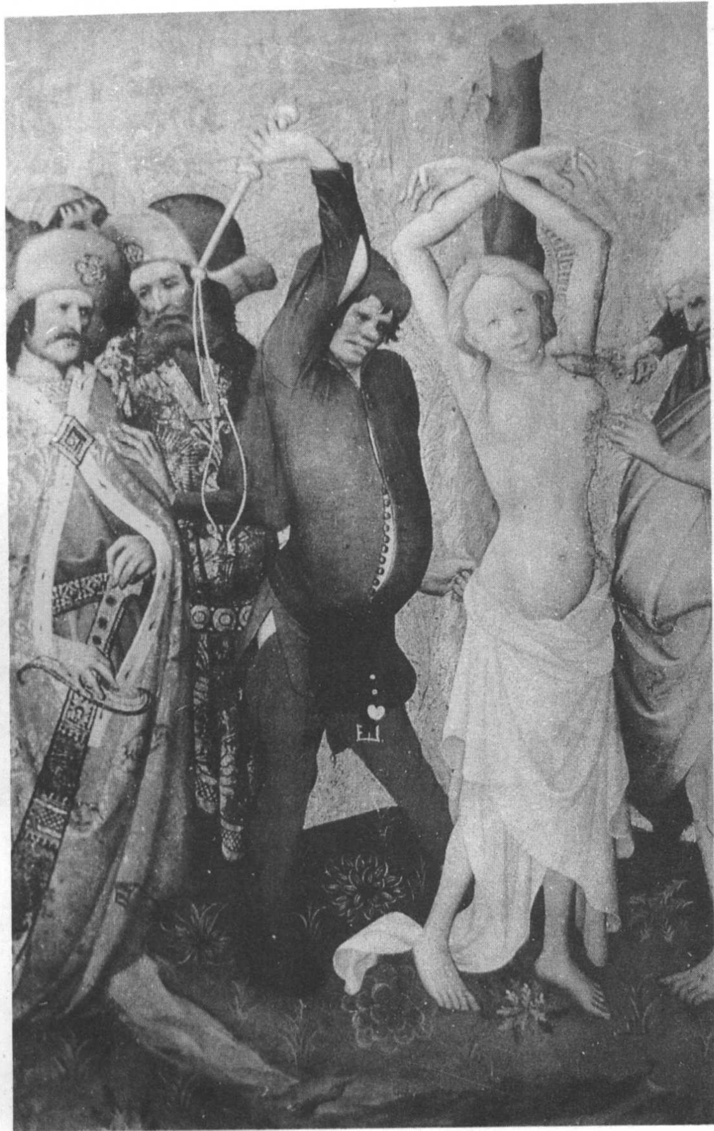


165　夏塞里奥

梳妆中的以斯帖

166　摩洛

出现（局部）



167 圣芭芭拉祭坛画

圣芭芭拉之殉教



168　匹欧波

圣爱佳莎之殉教

169　葛利奇

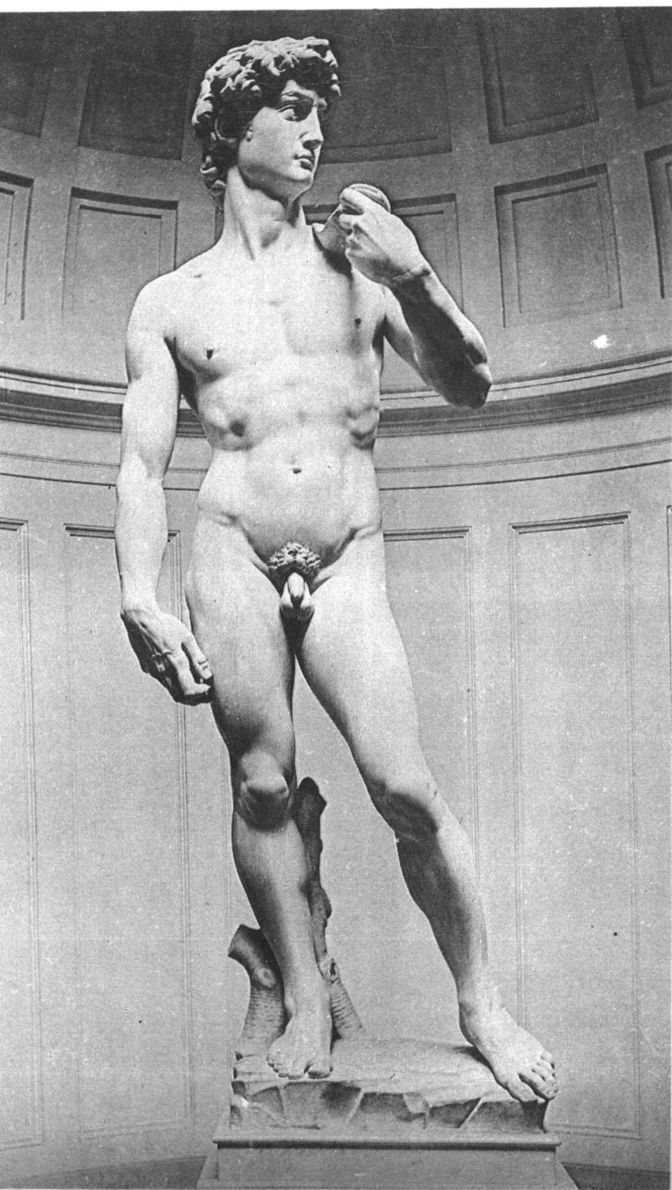
圣加德琳之殉教





170　蒋比耶多里诺

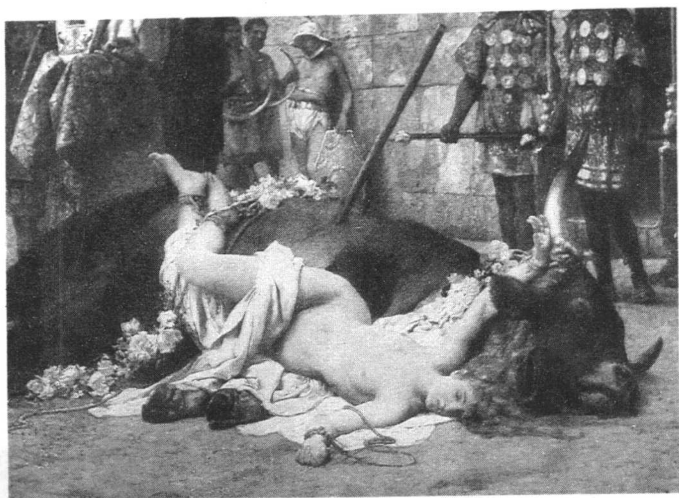
圣加德琳



172

大卫

米开朗基罗

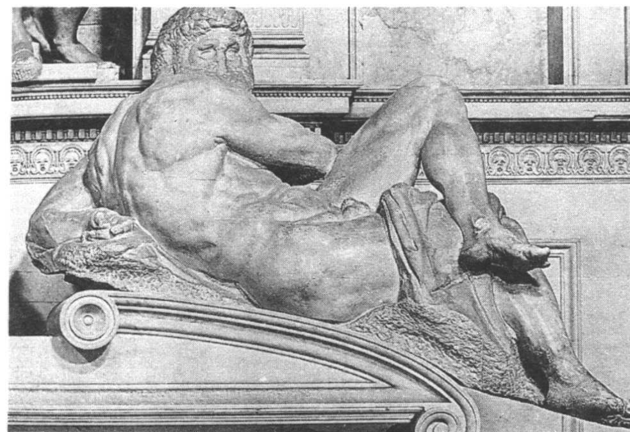


171 谢米拉斯基

狄耳刻式的殉教（局部）

173 米开朗基罗

最后的审判（局部）

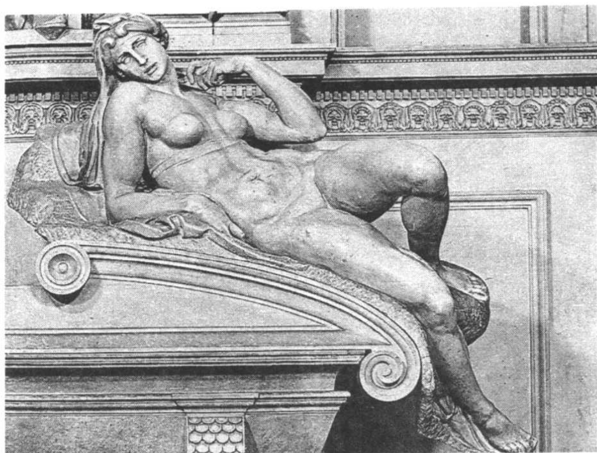


174　米开朗基罗

昼

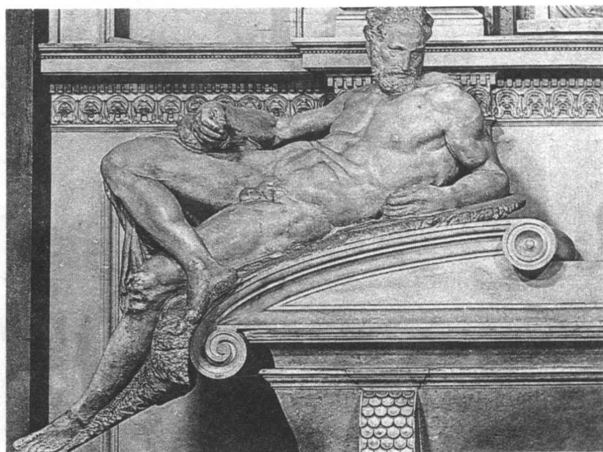
175　米开朗基罗

夜



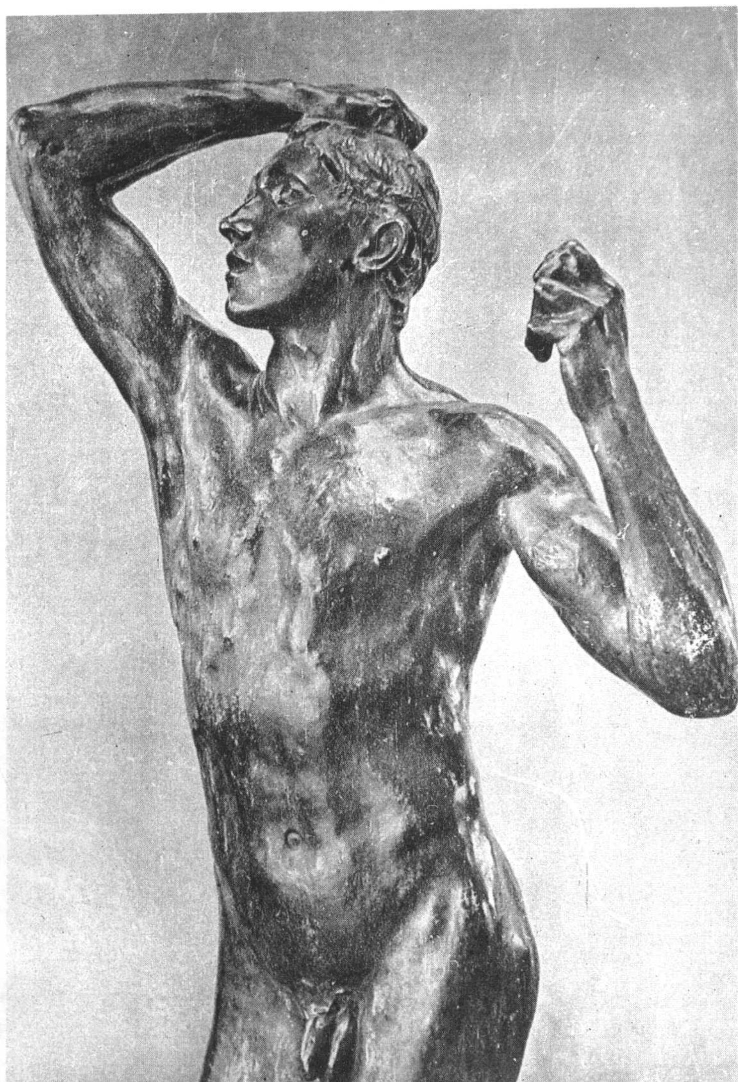
176　米开朗基罗

晨



177　米开朗基罗

暮

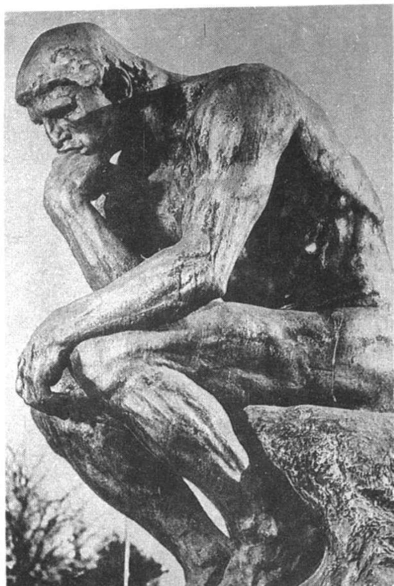


178　罗丹

青铜时代

179　罗丹

思想者



180　波提切利

春（局部）



181　波提切利

春（局部）

182　渥达浩斯

拉斯与仙子们（局部）



183　鲁本斯

雅典将军席蒙与伊芙歌妮公主



184 古代希腊雕刻

仙女与萨提儿

185 罗丹

吻



186　罗丹

永恒的偶像



187　古代希腊雕刻

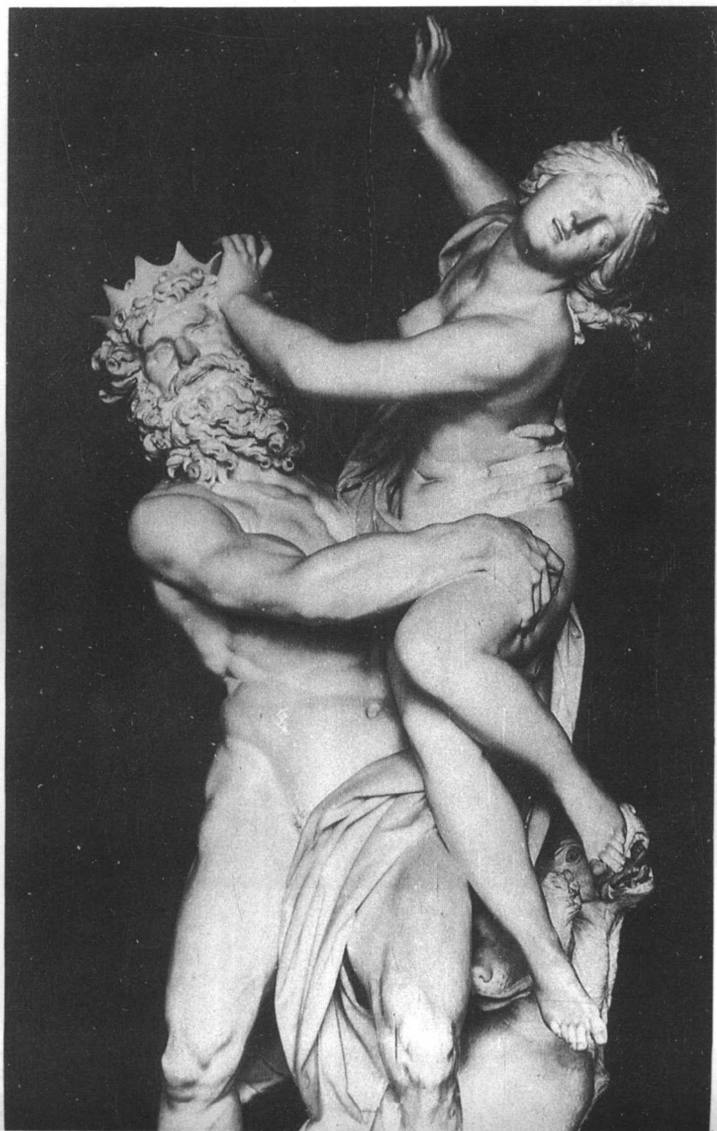
丽达与鹅



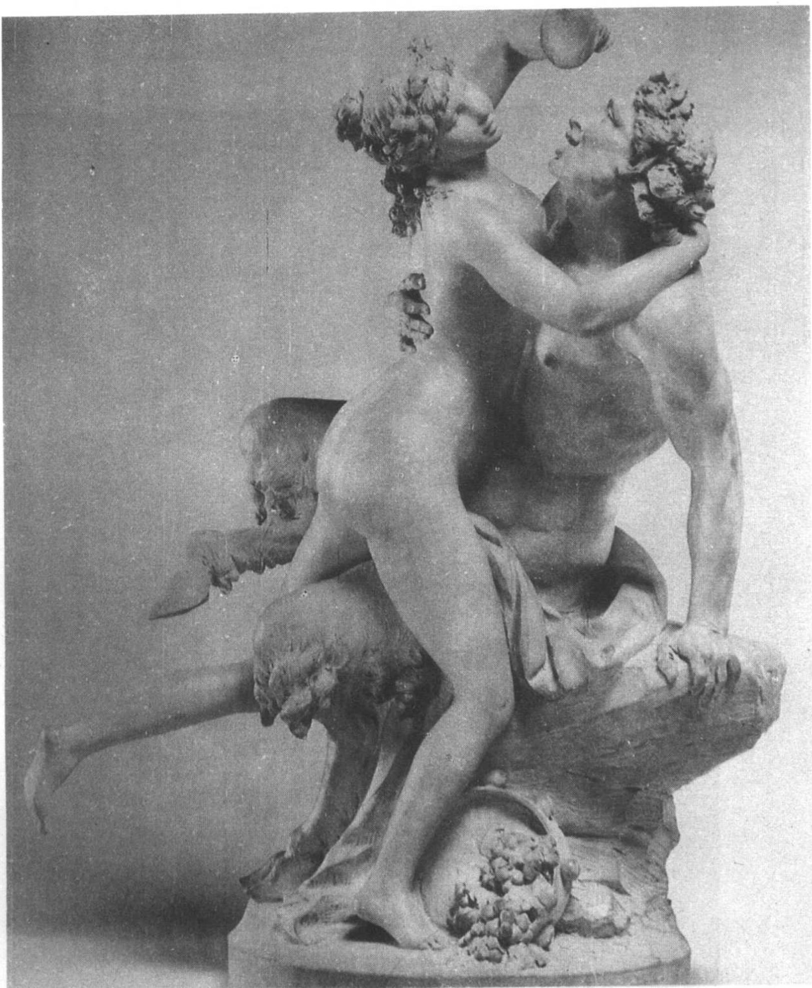
188

米开朗基罗

丽达与鹅



189 贝尼尼 珀耳塞福涅遇劫



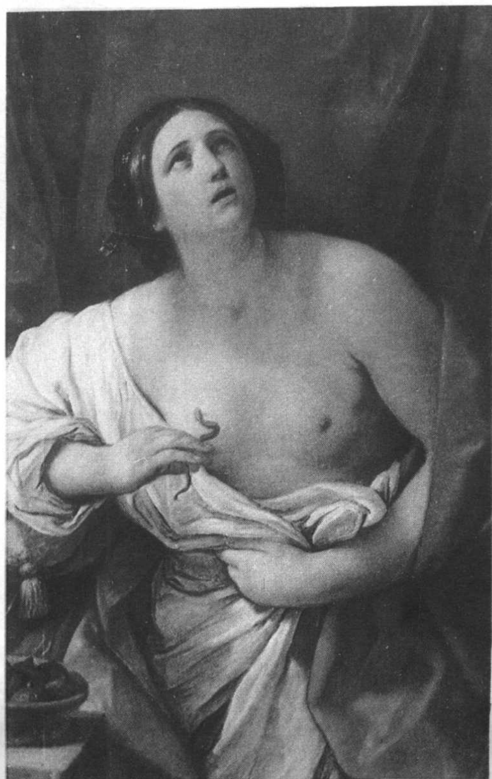
190 克洛弟思恩

仙女与森林之神



191　阿比尔高德

莎孚与密特里尼的姑娘们（局部）



192　勒尼

克丽佩脱拉的自杀

193　德拉克洛瓦

**撒尔达纳帕鲁之死**



194　克拉纳赫

**留克利希亚**

195 丁托列托

塔尔库钮斯与留克利希亚



196 丁托列托

约瑟与波提乏之妻



197 提香

忏悔的抹大拉之马利亚



198 罗莫瓦

帕耳修斯与安得洛墨达



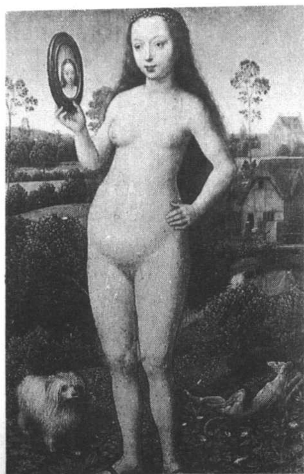
199　浮士利

火葬坛上的黛朵



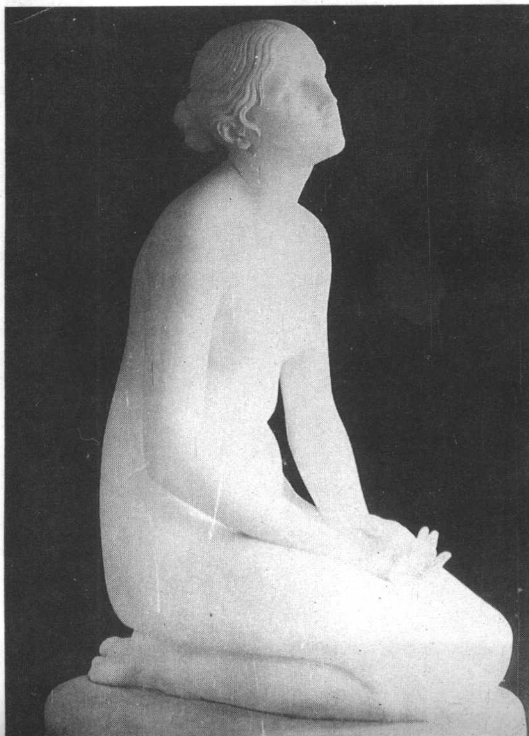
200　贝尼尼

真理



201　孟陵

虚荣

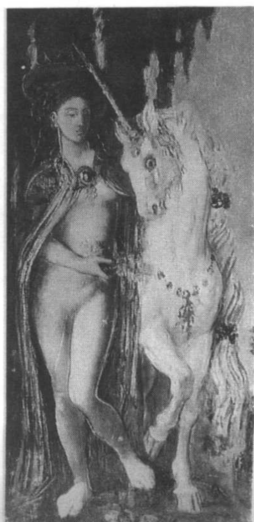


202　巴特利思

虔诚

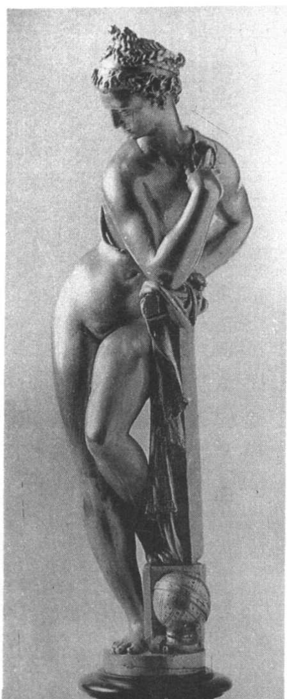
203　罗莫瓦

为时间所拯救的真理



204　摩洛

独角兽



206　乔凡尼·波隆那

天文学

205　约尔丹斯

丰收



207 乔凡尼·波隆那

佛罗伦萨胜过比萨

208　巴尔米吉阿尼诺

仙女沐浴图



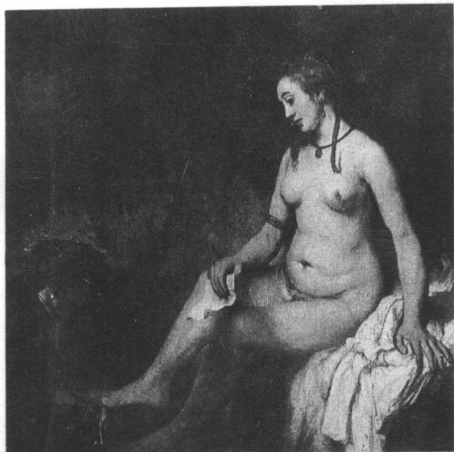
209

葛利斯·凡哈雷姆

拔士巴（局部）

210 伦勃朗

手持大卫王来信的拔士巴



211 约尔丹斯

苏珊娜与长老们

沐浴的女人



213　维安

沐浴中的希腊贵妇人



214　德加

沐浴后·拭足的少女（局部）

215　塞尚

大戏水



216　贝利尼

照镜子的妇人

217 华都

梳妆



218

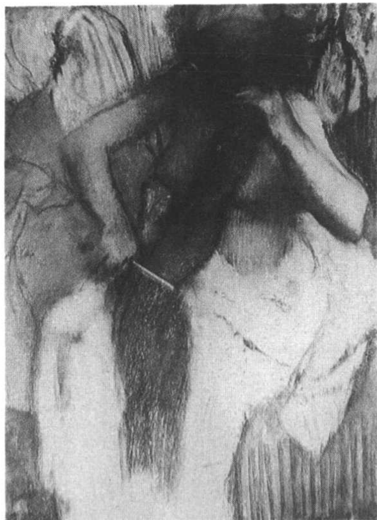
拉芙莲森

贵妇人的清晨（局部）



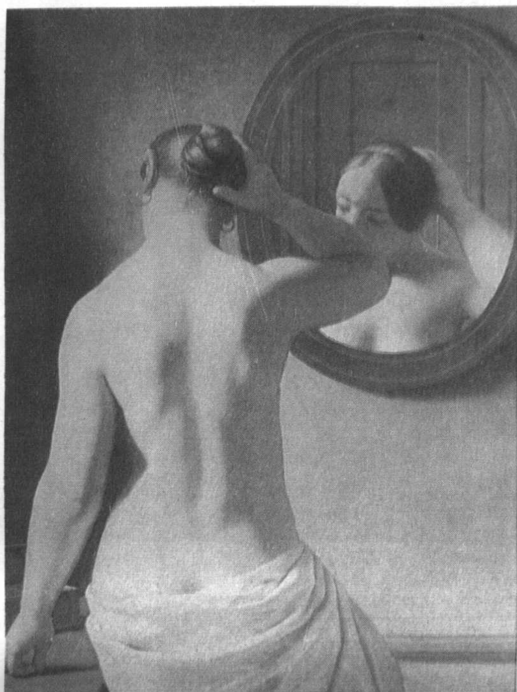
219 巴吉鲁

清晨的梳妆



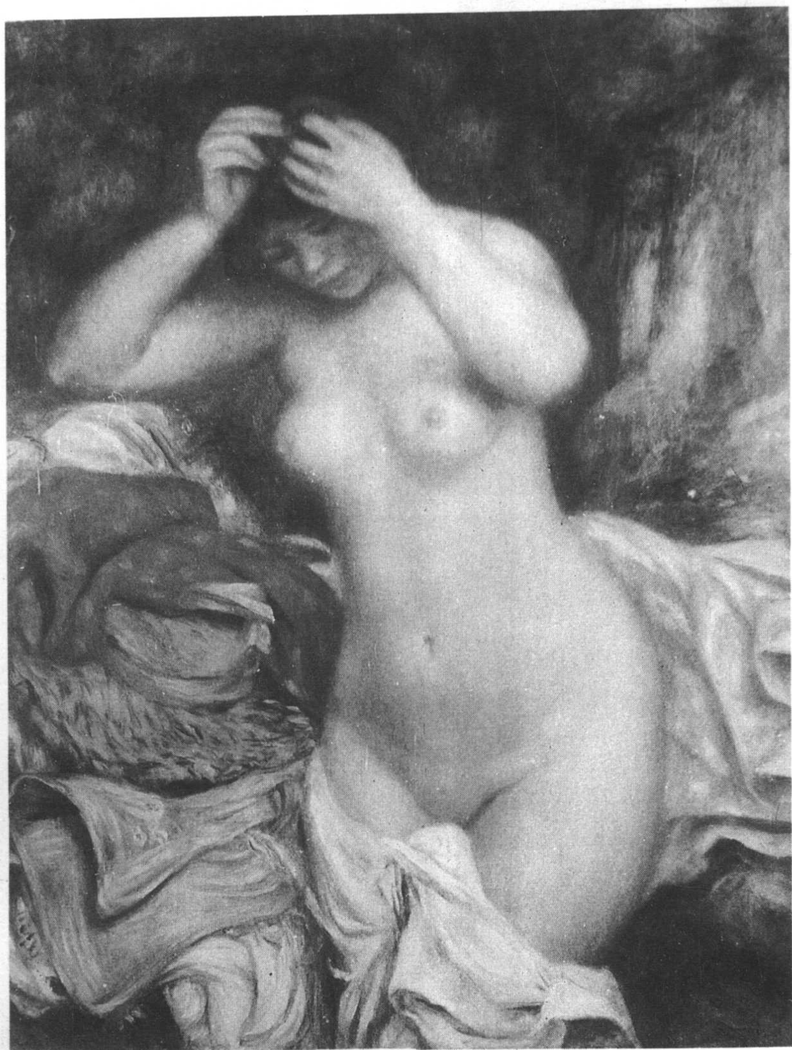
220　德加

**梳发的女人**



221　艾克斯柏格

**清晨的梳妆**



222　雷诺阿

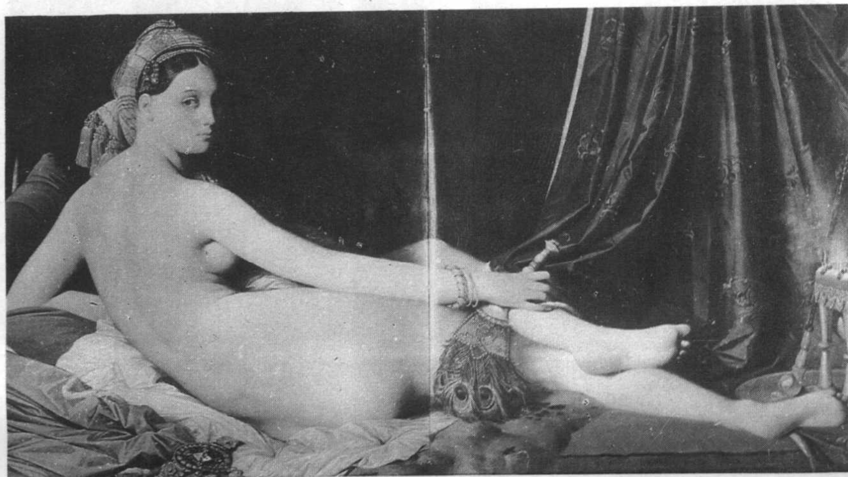
沐浴中梳妆的女人

223　卡诺法

摹仿维纳斯的宝利那·波尔凯塞

224　安格尔

大宫女



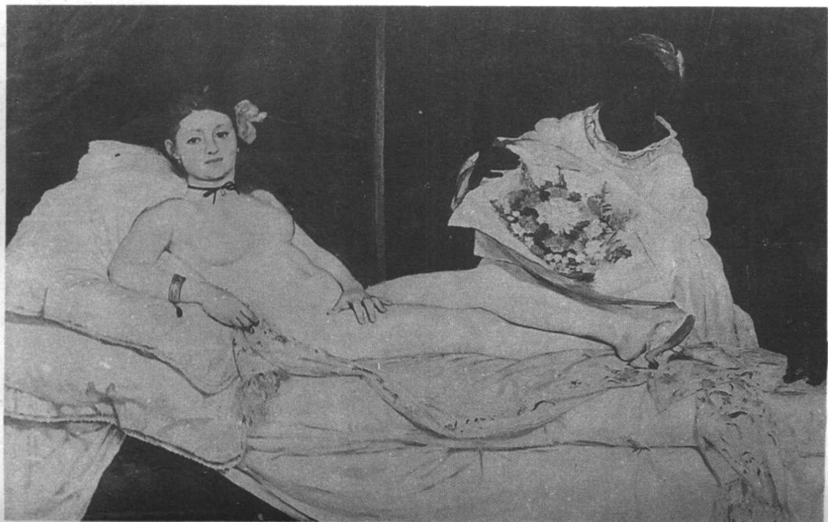


225 马奈

草地上的午餐

226 马奈

奥林匹亚





227　法可奈

匹格马龙与加拉蒂雅

228　巴尔吉利尼

匹格马龙与加拉蒂雅

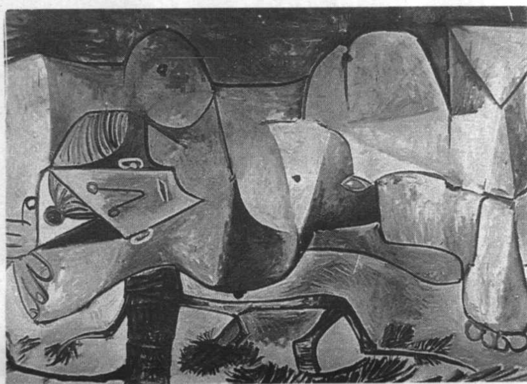


229　大卫

描绘美丽康士贝贝士的阿贝勒士

230　毕加索

阿维农的少女



231　毕加索

松树下的裸妇



232 毕加索

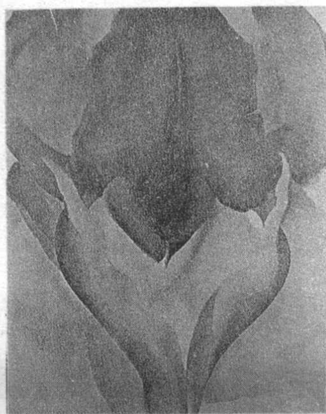
画家与模特儿

233 马塞尔·杜桑

下楼梯之裸妇

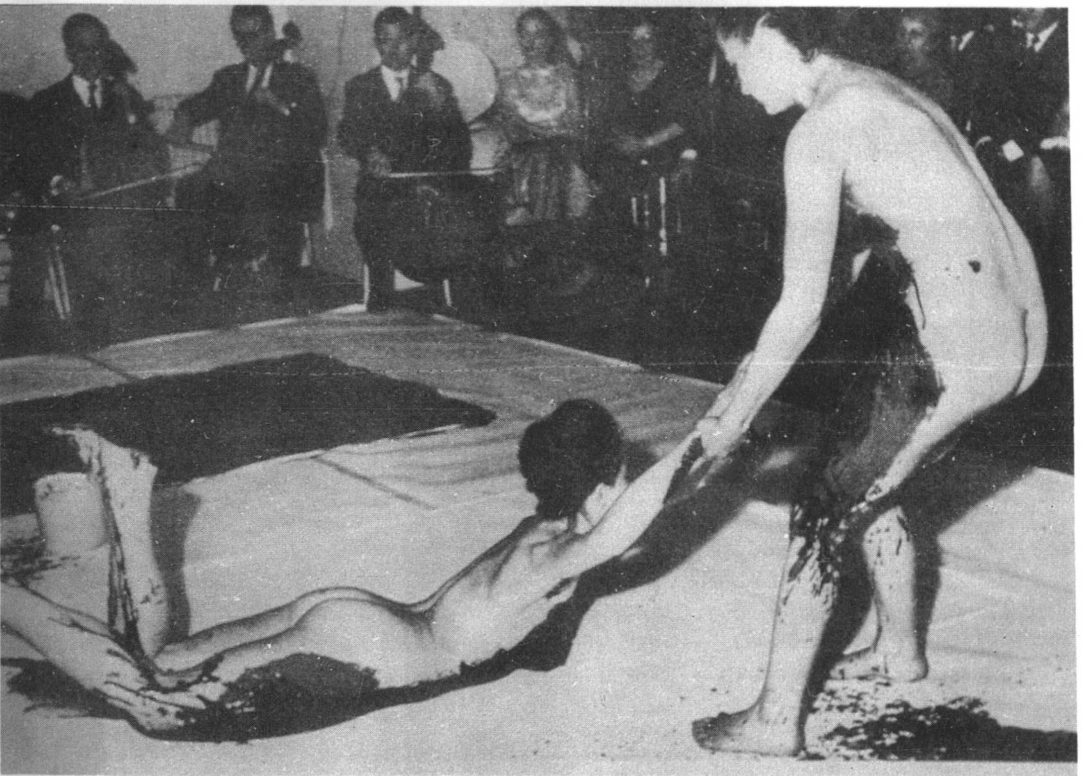
234 马塞尔·杜桑

新娘也被光棍们剥光了衣裳



236 奥克菲

花



235 克莱因
人体测量表演

# 目　　录

卷首语 …… 1

一、溯源

（一）

1、女神 …… 4

2、心灵及道德的潜在力 …… 8

（二）

1、群兽中的英雄 ……13

2、最强烈的审美的享乐 ……19

3、性器官的神化 ……25

（三）

1、失乐园 ……34

2、男性的自欣赏 ……42

3、女性的被欣赏 ……47

4、卑劣的贪欲 ……54

## 二、 爱的宗教


(一)

1、不可企及的模本 ……58

2、神的世界 ……65

(二)

1、众神之首 ……70

2、力神与美神 ……77

(三)

1、竞技的人生 ……87

2、久远的运动历程 ……95

3、神圣的裸裎与美的角逐 …… 104

(四)

1、女人与女神 …… 114

2、天上的爱与人间的爱 …… 122

(五)

1、爱与美的女神 …… 130

2、形形色色的美神 …… 135

3、古代希腊时期的一次演变 …… 141


## 三、 希望在彼岸


(一)

1、原罪的众生 …… 156

2、真正虔诚的母亲 …… 161

（二）

1、和尚的宗教与舞女的宗教 …… 166

2、万恶淫为首 …… 173

四、 人的完美

（一）

1、人性的复苏 …… 184

2、美神的又一次演变 …… 190

3、成长起来的小爱神 …… 201

（二）

1、迎难而降的母神 …… 210

2、铁与血中的女性 …… 219

3、甘受折磨的圣女 …… 225

（三）

1、一代巨人 …… 231

2、沉思的英雄 …… 238

五、 极尽的追求

（一）

1、情网中的男男女女 …… 245

2、情欲行为的直接表现 …… 251

3、对女性的掳掠 …… 255

4、情欲异常的描绘 …… 261

(二)

1、教化的篇章 …… 266
2、寓意的说教 …… 272

(三)

1、沐浴中的女性 …… 278
2、梳妆中的女性 …… 286
3、女性诸相 …… 290

六、 反思

1、简单的回顾 …… 301
2、新的苦恼 …… 309

# 卷首语

人类历史经过了几十万年的艰难演进，至今已经进入了光辉灿烂的现代文明。然而，对于漫长的历史进程而言，这个文明的年月是何等的短促啊！历史学家做了一个生动的比方，如果把至今全部人类社会史算作一天的话，那文明社会仅仅是两分钟。二十四小时！两分钟！时间，对于人来说是那么的宝贵。之所以宝贵，不仅仅是让人创造了财富，创造了人自身，而且，还让人能透过时间的氛围去观照人自身。当我们回顾往昔时，常常会为几十年前的贫穷和苦难流下忧伤的眼泪。但是，如果我们把这个“往昔”的外延大大地拉长，不是几十年，几百年，而是几千年甚至几万年的时候，事情将会出现另一种结果。几万年前的人类，茹毛饮血，穴居野处，在莽莽洪荒中挣扎苦斗，生息繁衍。这个阶段的境遇，无疑是几十年前的贫穷和苦难无法比拟的。然而，当我们“回顾”这个“往昔”的时候，人们却不但不会为它去落泪，相反，会把这种对遥远的回顾当作审美的观照。时间，把人与现实拉开了距离，使我们能冷静地对待这一切。于是，远古流传的神话，深埋地底的文物以及对人类生活的复原想象等等，激起了科学家、艺术家的极大兴趣。经过约摸两个世纪的艰苦努力，人们对自己的祖先的想象越来越清晰，人们对自身的认识也越来越深入。于是，史前的雕刻、洞

穴壁画和岩画等等不但逐渐被后人用作远古历史的见证，而且还被视为可供审美的珍贵艺术。这，就是广义的艺术。当我们纵览这些原始人类的创作后会骄傲地发现，人类在他所制作的第一批再现自然对象的艺术品当中，主要的作品里就有人自己！人，以其来到世上的本来面貌，通过原始人类粗糙的双手复现在远古的艺术上；人，以其特有的意蕴，通过原始人类的简朴思维凝固在远古的艺术上——人类最早表现自己的艺术就是裸裎袒露的，而且，蕴涵其中的单纯而强烈的情感也有如他们的身躯一样地赤诚坦荡。后来，随着时间的推移，人类进入了文明，创造了更为丰富的艺术，表现了更为复杂的情感内容。这，就是狭义的艺术。不论狭义的艺术还是广义的艺术，都深深地印下了人类前进的足迹，他们为后世提供了研究人自身的最理想，最丰富的对象。

从史前的广义的艺术算起，裸体艺术已经经历了两三万年的历史，真可谓源远流长！探其本源，裸体艺术的产生和发展，与人类的性意识有着密切的关联。由这个角度去分析，我们可将其过程大致分为觉醒期、炫耀期、压抑期、升华期、变态期等几个阶段。依次发展，轮回上升到另一个高层次。以西方艺术为主要研究对象，可以对其历史作一个粗略的划分。旧石器时代晚期，大约公元前五万至一万五千年前这段时间，是一个觉醒期。新石器时代，大约公元前一万五千年至公元前五千年，是一个炫耀期。新石器时代晚期，人类向文明过渡，大约是公元前五千年至公元前三千年左右，是一个压抑期。世界各地区的社会发展是不平衡的，所以进入文明社会的时间相差也很大。阶级产生后，历史的进程逐渐加快。以公元前五世纪至公元五世纪的希腊罗马艺术为标

志，是一个升华期。五世纪至十四世纪，欧洲进入了“中世纪”，这是一个变态期。第一轮演变告一段落。然后，十四世纪至十六世纪，以意大利“文艺复兴”艺术为标志，又是一个觉醒期。十七世纪至十九世纪，欧洲的艺术出现了一个繁荣多变的局面，以此为标志，形成了一个炫耀、压抑、升华的叠合重演期。二十世纪以后，以现代艺术为标志，人类又进入一个变态期。沿着这个进程，我们从远古时代开始这一漫长的回顾。

# 一 溯 源

## 一

### 1.女神

在中国的远古神话传说中，有一位伟大的神，创造了人类，也拯救了天下，她就是女娲。这是中国最早的女神。“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人。剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。故富贵者，黄土人；贫贱者，引絙人也。”①又，“往古之时，四极废，九洲裂；天不兼复，地不周载。火爁焱而不灭，水浩洋而不息；猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱。于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正；淫水涸，冀州平；狡虫死，颛民生；背方州，抱圆天。当此之时，禽兽虫蛇，无不匿其爪牙，藏其螫毒，无有攫噬之心。考其功烈，上际九天，下契黄垆；名声被后世，光晖熏万物。乘雷车，服应龙，骖青虬，援绝瑞，席罗图，络黄云，前白螭，后奔蛇，浮游逍遥，道鬼神，登九天，朝帝于灵门，宓穆休于太祖之下。然而不彰其功，不扬其声，隐真人之道，以从天地之固然。”② 这是最早在南蛮中流传的神

① 《太平御览》卷七八引《风俗通》。

② 《淮南子·览冥篇》。

话，通过世代口耳相传，成了中华民族大家庭的共同祖先中的一位杰出的英雄女神。她以难以想象的内在力量和无法形容的奇伟形象出现于世上，并以显赫的功勋、居功不傲的品德登上九天，获取了天上神祇的地位。当然这种描述是神化了的。但是，当我们对此作科学考察的时候，不难透过这层原始崇拜的夸张迷雾，发现那母系氏族社会折射的闪光。马克思说："女神的地位乃是关于妇女以前更自由和更有势力的地位的回忆。"① 在我们中华民族中，不论是中原，或夷、蛮、戎、狄；在世界各民族大家庭中，无论是亚、非、欧、澳、美，都经历过这个妇女地位显赫的历史阶段，他们几乎都塑造了各自民族的"女神"。

在造型艺术中，最早的女神诞生于旧石器时代晚期，约公元前三万至一万年前这段时间。代表作品有一批精致小巧的雕像。如法国出土的《罗塞尔的维纳斯》（图65），奥地利出土的《维伦堡的维纳斯》（图66），捷克出土的《多尼维斯托尼斯的维纳斯》和意大利出土的《古里马尔蒂的维纳斯》等等。这些均属奥瑞纳文化期的作品。其共同特点是，人物大多被雕刻成一个混沌圆浑的整体，诸如身体动态刻划，整体的比例关系以及脸孔、手、脚等细节的表现几乎完全未被注意。或者说，她们几乎未有能力展开自己的四肢，更未有能力去显示她们的表情。作品表现出强烈的单纯化与抽象化的倾向，明快而富有雕刻的量感。然而，当我们透过这种混沌和单纯的形象去体味它的内涵时，却不难发现其中的原始宗教意味。当然，"维纳斯"的称谓是今天的学者们加

① 马克思：《摩尔根〈古代社会〉》一书摘要，第39页。

上去的，也还有的学者把她们称作"伟大的母亲"，她们与中国的女娲实质上是一样的。她们就是当时的女神，很可能是进行某种巫术活动时的偶像。如《罗塞尔的维纳斯》，她右手举起，持一角杯。这种在当时作品中少有的动作，也许透露出了某种神秘的意义。这些女神多是体积很小，如《维伦堡的维纳斯》仅仅11厘米高，很可能正是这种小巧的特点，最便利于当时的人类的携带，以适应于较为普遍的咒术性的需要……端详这些史前的艺术品，人们似乎看到了几万年前我们的祖先的形象以至他们的生活。

那是蒙昧时代中级阶段的最后时期，工具制造技术有了革新，现代人开始猎取大的成群动物，狩猎范围迅速扩大。不过，采集经济在这时期仍然古有主要的地位。随着生产的发展，社会组织也起了相应的变化。群婚制代替了血缘家族，人类进入了母系氏族社会，并渐次向对偶家族演进。中国古代传说中的"民知其母，不知其父，与麋鹿共处"①，"天设地而民生之，当此时也，民知其母，而不知其父"②等等，形容的正是这个年代。这个时期，氏族的"领导"者是妇女，由于她们在社会经济生活中仍然起着比较重要的作用，所以受到了普遍的尊敬。这些女神的出现，与当时这种社会生活有着密切关系。这段时期女性形象被大量制作的现象，无疑是母系氏族社会中对作为家务主持者的妇女崇敬的体现。当然，我们今天不可能重睹几万年前原始人类的生活了。但从一些对现存原始部落的实地考察记录资料中，还可以

① 《庄子：盗跖》。

② 《商君书：开塞》。

看到当时母权社会的遗风。上个世纪，当人们最初发现美洲的土著居民时，有的尚处开化低级状态中，他们的日常生活可权当历史的重现。就以家庭生活情况为例，那时候婚姻形态已是对偶婚的阶段。诚然，在原始部落那里，求偶并不象今日文明社会那样是本诸于爱情。爱情为何物，在他们之中是不知道的，这是后来发展到更高层次才出现的观念。他们当时的婚姻完全是建立在方便及需要之上。美洲土著的结婚，完全由母亲一手安排，因为在当时父亲是无法辨认而且也无权过问的。他们离婚，也常常是以母亲将其子女——这是被视为理所当然的自己的财产——带走或者丈夫的“滚蛋”来完成。有一则记载，是当时多年在辛尼加部落间的一位传教士于1873年写的：“至于他们的家族制度，当他们居住在旧式的长屋之中时，大约是某一个氏族占着优势，妇女从其他的氏族招赘丈夫。有时为着新奇，他们的儿子们当中的某些人，将他们的年青妻子，当她们感觉到有充分的勇气离开她们的母亲的时候，把她们带进长屋中来同居。通常是女子们支配长屋，无疑地，她们是十分偏狭的。各种贮藏品都是共有的；但是，那些不幸的丈夫或爱人，若是他太无筹划而不能供应其日常生活的一份时，他就糟糕了。不管他有多少子女，不管他有多少物品放在这个屋内，他可以随时被命令收拾起他的被盖，而自己滚蛋。……妇女在氏族中，和在其他的地方一样，握有强大的势力。在情况需要之下，她们毫不踌躇地从酋长的头上‘摘下角来’（有如其专门术语所说）把他送回到普通武士的行列中去。酋长选举的最初提名，总是掌握在她们的手中的。”①从这段记述中，我们可以窥见母

① 摩尔根：《古代社会》，第530页，注1。

权社会之一斑，也可以设想在几万年以前妇女们处于“更自由和更有势力的地位”时的情景。

在古老的非洲，也有不少女神的传说和作品。如古代迦太基的母亲女神特尼特，它是在没有男伴帮助的情况下生了宇宙的；与此同样，阿肯的女神恩亚梅也是在没有男性的帮助下生了宇宙。而且阿肯的“母后们”从很古的时候起就掌握了统治权。在埃及新王国时代拉姆西斯六世墓壁画中，有一个描绘宇宙主神之一天空女神纳特的画面（图67），蔚为壮观，可谓把女性的权威和气魄表现得相当充分了。纳特主宰着宇宙，传说中她每天晚上把太阳吞入自己的肚内，到次日早上又将它生出来。纳特同样也主宰着神的世界，在她的身体下面，是埃及不同城市的神祇们按着等级排好的行列。纳特被画成一个裸体少女的形象，她躬着身，身体的比例被任意拉长了，犹如一个舞台框架一样，将那些大大小小的神、半神半人和法老（活在世上的神）都框起来了。她身体的边沿镶满了星星，六个代表太阳的棕色圆盘在体内外循环，从嘴的前面经过体内一直到小腹的前面……把妇女的自由和势力都形象地表现出来了。各个民族都有这种权威，许多地区都挖掘出了她们的造像。这些雕刻和绘画中的形象（虽然有的为后人所作）生动地反映了母权社会的意识。裸体艺术中的第一批女性，以其博大、混沌、而且充满神秘的特色来到世上。

### 2.心灵及道德的潜在力

几万年前的女神形象，给后人留下了丰富的想象。可以推测，我们的祖先制作这些雕像的目的，更多的还是出于实

用。原始的思维还很简单，人们对客观世界的认识和反映是直观的、形象的，但又常常是错误的或者说是虚幻的。恩格斯说："宗教是在最原始的时代从人们关于自己本身的自然和周围的外部自然的错误的、最原始的观念中产生的。"①他们依据现实生活在人们意识中的虚幻的、歪曲的反映创造了这些女神；又以直观的、形象的感受制作了这些女神。他们尚未出现明确的审美目的，但是，却在那无法理解的自然——尤其是关于自己本身的自然，在精神世界的幻觉中作出了明确的选择。《罗塞尔的维纳斯》等最早的一些雕像，虽然对人体正常比例、人的脸部、五官等并未关心，但是，在造型上却具有另一些共同而显著的特色，那就是特别夸大诸如乳房、臀部、下腹等等女性特征，有的还作了明显的刻划。而且，往往在一些极少的动作中也表现出与这些部位的关联。

《罗塞尔的维纳斯》特别强调骨盆的形象，体积大大地夸张了。两边的髋骨突出，女阴三角、脐部等均作了明显的刻划。胸部虽扁平，但以粗深的刻线勾划出下垂的大乳房。左手也以浅细的线条表现为轻抚于腹部。《多尼维斯托尼斯的维纳斯》等形象也具有这种特色。最典型的莫过于《维伦堡的维纳斯》，乳房、腹部、臀部均雕成硕大的隆起状，非常饱满。女阴三角也很突出，并有意划出裂沟。双手也是刻成轻抚于乳房上部。这种脂肪丰厚的肥满形象，开始曾使考古学家认为可能就是当时存在的某人种的写照。但是，后来在另外的地方又出土了一些雕刻，而且有胖、瘦两种人形，但

① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第250页。

她们所夸张的部位和方式都是同一的，所以很快就否定了前面的假设。与这个作品相类似，法国出土的奥瑞纳晚期的《勒兹匹格的维纳斯》（图68），甚至夸张得更厉害。尤其臀部特别壮实饱满，从背面看，有如两个巨大的圆球，而且中间还有一条深沟。胸部虽扁平，但一双长而大的乳房竟鼓鼓地下垂至腹部。三角形的下腹，也表现得特别肥满。双手也很细小，并以同样的姿势放在乳部上方。《古里马尔蒂的维纳斯》也属这一类。

人物裸体的表现，最初无疑是源于对原始人类生活的真实写照。我们的祖先刚刚与动物分手的时候，在一个漫长的历史时期依然过着与动物相去无几的生活。采摘野果；茹毛饮血；巢居穴处；杂交群婚……那时候尚未出现羞耻意识。希罗多德记述过印度的一些原始部落的生活：他们"都是象牲畜一样地在光天化日之下交媾的。他们和埃西欧匹亚人一样，是黑肤色的。他们的精子和其他人的精子不一样，它不是白色的而是和皮肤一样是黑。"①又写到非洲欧赛埃斯人的婚姻状态："那里的男女之间是乱婚的。他们并不是夫妻同居，而是象牲畜那样的交媾。当一个妇女的孩子长大的时候，他便给带到每三个月集会一次的男子们那里去，而这个孩子便算做是和他最相象的那个男子的儿子。"②原始人类在这个直观的现实中，也许朦胧地意识到一种自己本身的自然的奥秘：妇女能蕃衍后代，能使自己的种族绵延；而生育又与性器官和有关的各个部位有着那么密切的关联。而且，

① 希罗多德：《历史》，第406页。

② 同上书第501页。

这一切以及外部自然的诸如动植物的繁殖生长等现象，对人类生活的关系又是那么的重大，于是，那种“错误的、最原始的观念”也就逐渐形成了，人们对于生殖、而且最早对于妇女、以至有关性的器官和部位都虔诚地顶礼膜拜。然而，即便是仅仅有最原始的思维，人，毕竟在这个岔口上和动物分道扬镳了！虽然在漫长的历史过程中难于与动物区分，但人终究由于具备了作为人的哪怕是最微弱的心灵和道德的潜在力，于是最后还是沿着人的道路从最低的阶梯而一直走向文明。摩尔根在论及原始血缘杂交群团的形态时说："——这种男女杂交的状况，表示在野蛮阶段中可能想象的最低状态——它代表人类进步阶梯的最下阶段。在这种状态之下的人类，和环绕在他们周围的各种动物差不多没有什么区别。不知婚姻为何事，大抵过着游群生活，他们不只是野蛮人，而且只具有一种微弱的智能与更微弱的道德观念。他们向上的希望，在于他们情欲的旺盛，因为他们好象总是勇敢的；在于他们具有在体质上解放了的双手，在于他们具有可以进步性质的心灵及道德的潜在力。”①凭借这股心灵和道德的潜在力，原始人类认识了自然，而且首先透过不自觉的性意识中认识了自身，再现了自身。上面列举的旧石器时代以及其他文化层次的裸体女神雕像，那种大胆的造型，那种充满生命力的表现，充分体现了原始人类这种向上潜力的发挥。他们的制作目的，最初很可能是为了实用——也许，是为了祈求多产与丰收；也许，以此作为宗教性或咒术性的仪式与祭礼的偶像——它们体积一般都很小，有的还有小孔便于穿挂

② 摩尔根：《古代社会》，第586页。

携带，可以推测，很可能还是一种随身的佩戴。在这广泛和经常的实用过程中也逐渐显示了装饰的意义，也就是它的审美价值。普列汉诺夫说："那些为原始民族用来作装饰品的东西，最初被认为是有用的，或者是一种表明这些装饰品的所有者拥有一些对于部落有益的品质的标记，而只是后来才显得是美丽的。使用价值是先于审美价值的。"①这些细小而夸张的雕像，也许最初是有用的，然而，天长日久，这种形象给人的感觉又是美丽的。从作品对实用的对象的形象选择、夸张处理的效果中，我们不难发现原始人类蕴涵在最原始的价值判断中的审美评价。恩格斯指出："历史中的决定性因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的蕃衍。"②审美意识的起源、艺术的生产也不可能抛开这个因素。这些原始雕像的出现，无疑是受当时的经济体制、社会结构所制约，但与人类自身生产显然也有着更为密切的关系。它们是两种生产的统一的精神产物。不管是对社会物质生产（如丰收）的期望，还是对人类自身蕃衍方面的多产祈求，我们的祖先都是在对人类的生殖过程的形象的但又朦胧的认识中，通过这特定的人体形态被表现出来的。他们在这自己创造的形象中观照自己。这些人物，还未有"头脑"，有的即便雕了一个大脑袋，但并未见五官。原始思维还未有教会他们懂得对颜面的重视，而自身生产的本能使他们直接

① 普列汉诺夫：《论艺术》，第125页。

② 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷第2页。

地体会到身体的特殊部位所具有的蕃衍的神灵和所带来的快适。他们很早就从性的意识中觉醒过来，艰难地告别了动物而认识了作为人的自身。因而他们满怀着对性的崇拜，也充满了对生殖过程的神秘感，更流露出对其中无穷乐趣的依恋，去再现自身、创造自身。这，就使审美意识在它的产生过程中，一开始就打上了性的烙印。旧石器时代晚期的四、五万年，正是这个性的觉醒时期，它经历了母系氏族社会的最后阶段。人类关于两种生产的实践可以称得上是“认识”的话，首先是从这里开始。凭借这朦胧的性意识、最原始的艺术显出了它的特色，正如原始雕刻所表现的那样。当人类特有的潜能开启以后，即以一种新的姿态创造自己的历史，一直到达后世文明社会。对于人自身的审美判断，虽然在这个漫长的历史进程中不知凝聚了多少复杂而曲折的社会因素，然而剥开种种繁冗的层面，依旧不难发现这最原始的基因。这种特定的审美意识的形成和发展，实质上是整个人类的性选择的结果。

## 二

### 1.群兽中的英雄

在女神主宰天下的年代，可以发现，艺术创作中不容易找到男子的形象。在为数不多的有男子的画面中，往往笼罩着一种神秘的气氛。而且，还有一个特点，就是常常会与野兽联系在一起。譬如，在洞穴壁画中与野兽叠画在一起，或者装扮成兽类。此外，还有少量作为可以插在地上的雕像。一方面，这可能与母系社会形态有关，另一方面，还可能加上了某种迷信色彩。也许是因为他们相信图画是一种有效的魔法，让

人像留在洞壁上对那些人像所代表的人会有危险。进入新石器时代后，这种气氛才产生明显的变化。这些画面，也许是当时原始人类的围猎"教科书"；也许是一种巫术的符号……然而，它们都形象地描绘了原始狩猎生活的图景。与此同时，在男子作为艺术形象出现的过程中，也透露出原始人类对力的灵化的原始意念。有如在种的蕃衍过程中树起了女性形象一样，在生活资料的生产过程中也逐渐树起了男性的形象。

法国克尼亚克洞内的旧石器时代奥瑞纳期的岩壁画中，就有一处画有冰鹿、山羊和人物(图69)。画面形象写实，动物的形体很大，以赭红色线条勾出准确而简炼的轮廓。山羊的形象还略加皴擦。画面的线条处理有时还有意识地与岩壁的拐角线相结合，如沿着岩洞凹陷的边缘画出了巨大冰鹿的颈项、前胸和前腿等。一个用黑褐色勾画的裸体男子正好置于其中。概括而简炼的线条，使形象显得粗放古拙。他没有头、肩和上肢，表现为一个半侧面俯身倾倒的姿态。在背部、腰部和臀部插上三根长线条。同一洞内的另一处还有一个男子，也是置于一只大象的头部的轮廓内。人物裸体，也作俯伏状，表现出背侧面。手腕、脚都没有，头部作往后看的样子。脸部形状如兽，也许就是有意装饰成兽类的形象。在他的身上，也有七根长线分别插入头、肩、背、腹、腰、臀等部位。这些长而直的线条，很可能是代表箭，它们是射到裸体男子身上的箭。这个中矢之躯，这个回顾的动物形状的头面，以及它们都被描画在洞窟的深邃部位的这个特定的环境处理，使画面充满了一种神秘的气氛。看来它不纯粹是对现实生活的简单再现，而是一个有如后世的牺牲或殉葬般的悲壮场面。也许就在这种人兽重叠、中箭身亡的图景中孕

隐寓着某种对战胜群兽、狩猎成功的祈求。原始人类把这种征服外部自然的力量神灵化了，在画幅中透露出一种对力的深沉歌赞。这里明显地包含着某种原始宗教的意味。

上述的画面中，人物画得都很小，仅三十或三十五厘米左右。但动物却特别大。这种比例的悬殊和气氛的神秘，折射出了旧石器时代人在自然面前的畏怯和战胜对方的艰难感。中国就有"天地开辟，至春秋获麟之岁，凡二百七十六万岁"①之说。如此漫长的年月，他们由与群兽杂处和搏斗的阶段艰辛向前，经历了一个又一个的历史性的飞跃，逐渐走向自信。还是引中国的神话传说，如"兽处群居，以力相争"②，"万物群生，连属其乡，禽兽成群，草木遂长……日与禽兽居，族与万物并"③，"野居穴处，未有室屋，则与禽兽同域。"④……就在这与大自然搏击的过程中，凭着原始人类微弱的智能，终于走出一条人的道路。他们首先懂得了使用工具，第一次"延长"了自己的手臂。尤其是发明了用火，这使原始人类的生活起了根本的变化。"上古之世，人民少而禽兽众；人民不胜禽兽虫蛇……构木为巢，以避群害……食果蓏螺蛤，腥臊恶臭，而伤害腹胃，民多疾病……钻燧取火，以化腥臊。"⑤，"黄帝作钻燧生火，以熟荤臊，民食之无兹胃之病，而天下化之。"⑥……这是人类

---

① 《春秋纬元命苞》。

② 《管子：君臣》。

③ 《庄子：马蹄》。

④ 《新语：道基》。

⑤ 《韩非子：五蠹》。

⑥ 《管子：轻重戊》。

诞生以来在文化领域里的第一次革命，它翻开了人类历史的新篇章。正如恩格斯所说："第一次使人支配了一种自然力，从而最终把人同动物界分开。"①后来，又懂得了使用石器，进而发明弓箭。"弓箭对于蒙昧时代，正如铁剑对于野蛮时代和火器对于文明时代一样，乃是决定性的武器。"②这一发明，为后来的农业经济的发展和男女分工奠定了基础。大劳动强度的围猎活动主要地落到了男子身上，于是，逐渐从对大自然斗争的力量方面显示了男性的优势。从而也渐次使男子在社会上的地位发生变化。到新石器时代这种变化就越发明显了。

新石器时代的岩壁画，虽然没有脱离原始宗教意味，但是，多数作品已经不象旧石器时代的那样神秘莫测了。尤其不象上述克尼亚克洞的两个中箭人物那样充满悲壮气氛。许多作品，描绘着大群大群的人物，也有大群大群的禽兽。虽然还是"兽处群居、以力相争"，但是，人们在主动进击，有的围兽投枪，有的扳弓飞驰。画面不再象克尼亚克洞那样以极其夸张的比例画出兽大人小和人物中箭俯伏的形象了，一些作品甚至相反，竟以悬殊的比例把人物画得比动物大得多。人，在动物中"站起来"了，他们以征服者的英雄姿态出现在群兽之中！这段时期的崖画，一些作品画风写实，人物形体表现准确。画中的动物也行走自如，有的也许已经不再是围捕的目标，而是驯养的对象了。甚至有个别作品还出现了树木的形象……人类在由原始的漂泊集团逐渐转向定住

① 恩格斯：《反杜林论》，第112页。

② 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》，第4卷第19页。

生活的过程中，也越来越丰富了对周围自然和自身自然的认识。在非洲阿尔及利亚和利比亚的西部有一片崖画，那里有数以千计的人物和动物等的形象。最古老的属中石器时代，最新的有纪元后的产物。其中有一个白色的巨人（图70）的形象，就是出自中石器时代初民的手。人物用红色的线条勾出轮廓，白色平涂全身，头戴假面，似乎还装饰着两只角。他叉开两腿，举起双手，臂上还有一些伪装和装饰。人物高高地站在群兽之中。虽然表现为背面，而且手法流于样式化，然而，一种统领天下的气势跃然崖壁。人的形象被高高地树起来了！阿尔及利亚的另一处崖壁上，还有表现原始人狩猎的场面（图71）。一群男子在追赶野兽，他们一手持弓、一手拿箭。有的弓拉得满满的正待射出，有的两腿跨开飞奔向前。人物皆用赤褐色画出，似乎平涂。轮廓清晰，动作性大。在造型上，明显地夸张了人物双腿，非常富于动势和力量感。在南非开普州的北部有一处崖画，是后期石器时代布须曼人的作品，那里表现原始人的飞奔追逐的形象更为生动。人物用赤色描绘，也是近乎平涂。但色彩使用已比前期丰富多了。脸上似戴有兽形面具，涂成白色。弓、箭也用白色。象弓弦、背上和腰间的系带之类又用深褐色。更有趣的是，在腰带前方还垂下一缕白色的飘带。人物动作性更大，两腿劈开几近一字形。其中一个人的腰前飘带迎风扬起，更增加了这种向前疾跑的气势。人物周围是一群被逐而向前逃奔的羚羊，它们嘴上画着几根白色的线条，表示出了受伤的情状。南非村通的一处布须曼人崖壁画，也属后期石器时代的，而且别具特色。画面以浓淡不同的处理方法巧妙地表现出了对象的立体感。人物形象普遍很大，他们在从事

各样的劳动。这些人物的形体都画得非常壮实，而且还有一个特点，即使是男性，臀部也画得很丰满而圆实。此外，在非洲撒哈拉沙漠中部的塔西里遗迹上，也有许多史前的崖壁画。那里有与家畜群斗争的手持弓弩或棍棒的斗士，追逐羚羊的猎人等等。这些男子描绘得也非常粗壮，有的形同巨人，而且具有明显的粗腿宽肩的特色。

狩猎的生活，不但使男子在群兽中树起了英雄的形象，而且，有如女性首先在满足人类生殖欲望的过程中被神灵化一样，男性也在满足人类生存欲望的过程中被神灵化。在他们身上，往往融合着强壮与智慧的因素，而最终凝聚成"力"的意象出现在造型艺术上。各个民族的神话传说中都有自己的机智勇武的男性英雄典型，他们都是远古人类理想的化身。这些英雄们，多是在与以猛兽等为象征的大自然的搏斗，以至最后征服对方的艰难历程中完成这个理想化的过程。他们往往具有力大无比、善于弓弩之类的共同特点。如希腊的赫拉克勒斯和希伯来的大卫等等。这些传说，为上述那些原始崖壁绘画做了生动的注脚。在很长的一个历史时期中，"力"成了社会以及女性对男性的选择的标志，并为后世男性形体在裸体艺术的再现中的雄强壮实的基本特征留下了最原始的基因。整个新石器时代是人类性的炫耀期。随着社会结构的演变，尤其在由旧石器时代向新石器时代过渡的历程中，男性的自炫表现得更为明显。他们处处在表露自己男性的"品格"，以博取更有地位的女性的青睐。在许多男女交际的活动中，表现得最明显的莫过于舞蹈了。

2. 最强烈的审美的享乐

当人类的心灵和道德的潜在力被开发以后，他们就不再象动物那样被动地去等待自然的选择和任凭自然去淘汰了。他们逐渐认识自己本身的自然和周围外部的自然的规律，虽然这种认识常常是做出错误的结论；他们在征服自然的斗争实践中，逐渐地、局部地驾驭了自然，使他们在生活资料的生产和自身的生产都得到了较快的发展。并且，在这种相对的繁荣和富足中享受到了快乐。与此同时，还在这创造的游戏中坦率地表露着内心的愉悦。在很早的时候，原始初民在“饱暖”之余就懂得了追求更为广泛的满足。旧石器时代的一些雕刻与绘画，其中的神秘气氛也未能遮掩自身游戏的快适。新石器时代的崖画，则有不少作品直接描述娱乐的场面。郭沫若在论述旧石器时代的艺术时也曾谈到：“此时人类始知用火，生活尚以渔猎为主。一年之中，冬季占四分之三。在此长期之冬季，原人不能不伏处于穴内。无聊之极，已知文身之原人自不能不向周围之岩壁或于断残之骨片作画取乐。生活既专赖于渔猎，故其画材不能不取给于动物与鱼类。于此之外亦多画妇人，盖妇人亦占原人意识之焦点也。妇人画多裸体，或为妊妇，或为肥女，特别凸出其乳房与臀部以求性的满足。”①他们在自身创造的形象中观照自己，在直接参与的艺术活动中享受那无穷的乐趣。原始人类的艺术如文身、装饰，雕刻、绘画，音乐、舞蹈等等，和他们的巫术活动以及更多的是它们的难以区分的混合体，几乎都包含着不同程度的游戏成分。作为某种示范的图画或某种仪式的

① 郭沫若：《西洋美术史提要·序》，第2页。

舞蹈，本身往往就是一种巫术的表征；作为某种与生产有关的巫术活动，本身又借助着游戏的图画或渲泄欲望的舞蹈来完成。这种混合已经非常自然而且非常广泛。在史前的壁画艺术中，伴随着狩猎活动的表现，常常还有大量舞蹈场面及其他的生活图景的描绘，它们对原始人类的生活和意识是一个生动的反映。

西班牙阿尔塔米拉洞壁内有线刻男子形象，他双手高举，作跳舞状。人的头部颇类人猿，似是戴着假面。腿略弯曲，性器官描画得很夸张。埃多拉岩洞还有一组约公元前一万年前的岩刻仪式舞蹈画面（图72），人物全部是裸体的。他们互相之间拉开一定的距离，虽然动作不完全一样，但似乎按着一定的节拍在舞蹈。我国四川昭觉的原始岩画也有类似这种仪式舞蹈，人物也是裸体的，头上也好象戴了假面，依适当的距离排列着，按着一定的节拍做着不同的动作。只是人物的画法与欧洲不同，比他们的更为简练，有的甚至只画一个脸面，而身上则仅以类似一个“大”字形状的线条代替了。这种舞蹈画面，就有着浓厚的宗教巫术的意味，面具也许就是某个图腾的标志。我国神话中也有这类记载。如《山海经》里就曾写到原始人的歌舞大会，“有神焉，其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑敦无面目，是识歌舞……”① 人们赤身露体，但把面目全掩盖起来，背上装着四扇翅膀，下身还装着四只假脚，正在欢歌狂舞。此外，在加比新型的洞壁艺术中，西班牙东南部的考噶尔洞之岩面绘画有妇女环绕男子而舞的场面。九个妇女，环绕一男子于中间；在埃尔

① 《西次三经》。

皮拉洞岩画的狩猎场面中，也有许多跳舞的男子形象。这些画中舞蹈的男子形象均为裸体，并且很突出性器官的表现。在亚洲，土耳其的恰塔尔许于克神殿主室壁画中，也有大约公元前六千年的新石器时代的舞蹈人物，其中有一男子单腿下跪，两手摆动，腰间似有挂饰，并且因舞动而飘起。人物形象准确，用土红色涂绘。比旧石器时代的要显得完整而写实。非洲阿尔及利亚的新石器时代的岩壁画中，也有许多舞蹈形象（图73）。人物的头部是圆圆的，有的用黄色涂绘，有的用褐色涂绘，还有两个人物重叠在一起的。这也许是较进步时期的作品，裸体人物形象从解剖到造型都很接近现代人。有的做着整齐的同一动作：双腿微弯，双手平举，体形都很匀称。有的人物头上画有斑点，表示头发，这很象是非洲黑人的鬈发。人物的腹部、腰部和腕部、膝部都有白色的圆点，双臂和双腿还有白色的平行线。据有关专家考证，这些很可能是现在黑人的祖先，那些点、线，是初民文身的图案，有的民族一直流传至今。在阿尔及利亚新石器时代的崖壁画中，内容更加丰富。除了前面提到的持弓迈大步奔跑的猎人、牛以及其他野兽以外，还有多种生活内容的描绘。在热烈的舞蹈画面中，男人在跳舞，女人在打拍子。旁边还有在敲打各种器物的或者在交谈的人群。另外，还有正在劈柴的，做饭的，睡觉的以至正在性交的等等。这些，都为后人提供了非常丰富而真实的原始人类生活的图景。

原始社会的舞蹈与宗教，从现代文化人类学的观点来看，它是人类主体试图以亲身体验的方式，把现实对象同化于自身的一种努力。它在初民的生活中起着非常重要的作用。尤其那些宗教意味较浓的仪式舞，可能具有一定的程

序。如上述列举的埃多拉和昭觉的两幅作品，连人物的排列都可能还有一定的规矩。这些活动，给当时的社会带来了深远的影响。譬如，它最终使野蛮人在群居本能之外培养了一种社会的意识。正如格罗塞所认为：“在跳舞期间，他们是在完全统一的社会态度之下，舞群的感觉和动作正象一个单一的有机体。原始跳舞的社会意义全在乎统一社会的感应力。……使他们在一种动机、一种感情之下为一种目的而活动。它至少乘机介绍了秩序和团结进入这些狩猎民族的散漫无定的生活中。”①然而，原始人类大量的舞蹈活动，其存在是那样的久远，效果又是那样的深入人心，这些都远非我们今日的想象所能周全的。原始舞蹈之所以有如此强烈的吸引力，其中关键因素，与原始雕刻、文身和其他种种游戏活动一样，都是通过一个共同的中介，那就是性来维系的。它们许多都与原始人类的性活动有着直接的关联。原始人类在这类最初近乎动物性的狂热活动中，不但培养了自己的社会意识，而且培养了自己最原始的审美情感。“不发达、无经[illegible]以及为低劣动物嗜好和情欲所拘束的野蛮人，其在精神上及道德上的低下的事实，虽然为人们所不愿意承认，然而却被用遂石及骨头所制成工具的古代艺术、与失在某些地带的穴居生活、以及人类骨骼上的遗物所明白地证实了。这种情况还可进一步地借存在于低度发展状态的野蛮部落的现在生活状况而得到证明，这种生活状况还遗留在地球上被隔离的部分作为过去的纪念物。”②澳洲的塔斯马尼亚人的社会

① 格罗塞：《艺术的起源》，第235页。

② 摩尔根：《古代社会》，第43页。

形态就属于这种纪念物。在造型艺术方面，他们有示意式的黑红两种着色的绘画，也有写实的尝试。他们用颜料涂身；又在皮肤上黥有瘢痕。悬挂的装饰品有袋鼠的牙，有由小贝壳制成的项圈，也还有简单的绳索或带毛的皮条。男子象妇女一样，也用由花和鸟羽制成的花冠将自已的头部装饰起来。他们有许多节庆，即所谓“科罗薄利”，常在月圆的时候举行，伴以歌唱和舞蹈。格罗塞在《艺术的起源》中曾引述当时的目击者有关这种科罗薄利舞的过程的记录：舞者通例都是男子，妇女只组成音乐合奏队。跳舞的男子一个个脸上涂着白垩，两眼描着圈环，身上和四肢画着长的条纹。此外，又在脚踝系着树叶束，腰间围着兽皮裙。而女人则完全是裸体的。每人在两膝间绷着一块很整齐很平直的鼯鼠皮，这种鼠皮，在旁的时候是作为长袍用的。另外，还记录了一种华昌地族的卡罗舞，它也是在月光之下举行的。在舞蹈的地方特意布置成一块凹地，四周围以灌木，用来代表女性的性器官。男人手中摇动着的枪，是代表男性的性器官。男子们围着跳跃，以枪捣刺凹地，“用最野蛮和最热烈的体势以发泄他们性欲上的兴奋”。在东方的印度，如中央邦白德瓦河源地区哥托蒂的史前岩画中也有舞蹈的场面（图1）。那里以剪影的手法表现了一个原始人类围绕野牛纵情歌舞的情景。他们似乎合着同一的节奏在转胸扭腰、摇臂踏足，真可谓如醉如痴。直至今天，当地原始部落的土著居民还保留了这种原始时代舞蹈的痕迹。他们在名目繁多的节日的欢歌狂舞中，特别喜欢跳戈沃尔舞，也就是野牛舞。舞蹈的时候，一圈男子头戴牛角冠，身挎牛皮鼓，击鼓起舞；一圈裸体文身的妇女先是随着鼓声用棍子使劲拄地，再排成蛇形的队列往返穿

梭于男子的圈中。男人不停地模仿野牛的各种动作，向对方进攻。这种舞蹈与上述岩画中的场面显然有着某种渊源的关系。牛在印度至今还具有某种神圣意义，而公牛则是印度古代生殖崇拜文化的象征之一，男性生殖器之神湿婆的坐骑就是公牛南迪。岩画中的野牛和戈沃尔舞中的野牛装饰和动作，以及男女穿插交往调度，所隐寓的也正是某种性的涵义。此外，现代文明发达的今日舞台上，非洲的一些民族在登台时还保留着这种遗风。如1983年在北京演出的索马里国家歌舞团，在他们表演的一些民间舞蹈中不但常常充满了狂热的激情，而且还会偶尔出现一些明显的模仿男女求欢的动作……从以上这些记述，可以推测和想象上述史前艺术所表现的舞蹈场面和生活图景，也可以理解原始人类所极力要把这些场面和图景描绘在岩壁上的原始动机。就是这些低劣的动物嗜好和情欲，育成了人类最低阶梯的社会的审美情感。它“所曾经具备的伟大的社会势力，则实在是我们现在所难想象的……原始的跳舞才真是原始的审美感情底最直率、最完美，却又最有力的表现”。①“再没有别的艺术行为，能象跳舞一样的转移和激动一切人类的。原始人类无疑地已经在跳舞中发见了那种他们所普遍地感受的最强烈的审美的享乐。”②并且，其效果已经大大地超出了审美以外而具有了高度的实际的和文化的意义，“这种跳舞大部分无疑地是想激动性的热情。我们更可进一步断言，甚至男子的跳舞也是增进两性的交游。一个精干而勇健的舞者定然可以给女性的

① 格罗塞：《艺术的起源》。

② 同上书，第228页。

观众一个深刻的印象；一个精干而勇健的舞者也必是精干和勇猛的猎者和战士，在这一点上跳舞实有助于性的选择和人种的改良。”①我们的祖先在游戏的过程中完成着性的选择，在性的选择中不断孕育和发展人的审美情感。生存的欲望，生殖的欲望，性爱的需要，审美的需要形成了一个统一的整体。从旧石器时代的雕刻和洞穴壁画中的裸体女性到新石器时代的崖壁画中狩猎的裸体男性以至舞蹈中的裸体男男女女的形象中，我们已经窥见了后世作为一个女子或一个男子的所谓美的标准产生的端倪。

### 3.性器官的神化

伴随着原始人类对生殖的崇拜，人们不但创造了具有明显性特征的人物形象，而且还把自己的性器官以及它的象征物加以神化。祖先崇拜最初是从女性开始的，因此，人们自然地把自己的祖先塑造成了女性神祇。旧石器时代出现了许多雕刻的“维纳斯”，新石器时代也出现了大量陶塑的地母神，这些都是完整的女性神祇形象。地母神是社会发展的产物。随着农业的发明、动物的驯养、陶器的制造以及磨制石器的发展等等变化，人类已经越来越依赖土地进行生产了。反映在宗教上就有了所谓地母崇拜。与陶器同时出土的象征地母神的还有不少女性土偶，她们的特点与旧石器时代的“维纳斯”一样，非常突出有关女性的特征，所不同的是动作比以往略有变化，如有的被塑成坐像，而且人物造型更接近现实了。如希腊帖撒利地方的裸体地母神，也是臀部肥

---

① 格罗塞：《艺术的起源》，第234页。

大，乳峰突起。而且双手抱其乳房，显出一种骄傲而自得其乐的动态。又如阿诺出土的地母神也有同样的特点，其塑工之精巧，尤为世所称道。在亚洲，如土耳其恰塔尔许于克出土的公元前六千年前的丰产女神像也具有同样特色。1983年秋，在我国辽宁省喀左县东山嘴红山文化原始人用于祭祀的建筑遗址中，发掘出了裸体女性红陶人体塑像（图74）。这种完整圆雕形式的裸体塑像可以说是首次在中国发现，填补了我国造型艺术历史在这一方面的空白。她们的制作距今约五千年，是国内发现的年代最早的人体雕刻艺术形象。作品风格写实而拙朴。体积虽然很小，其残高仅5.8厘米，但人物丰满而略有曲线的体态，已经表现得很自然了。在美洲的墨西哥，大约在公元前二千三百多年就出现了粘土的小塑像。全身赤裸的女性人像，头上还戴着头饰。这些塑像可能代表一种初发端的宗教，它成为几千年来墨西哥文化的一个特色。这些早期的女性塑像，显然是和性及生殖有着密切的关系。在那里，虽然不同的民族、宗教性与非宗教性的文化都各有其特点，但这种意识在各自的艺术中同样有所反映。在长期处于封闭状态的墨西哥西部的乡村，那里与其他部落都没有交往，生息于其中的最早期的美洲人过着完全原始的自然生活。当地发现的陶塑人物形象与墨西哥湾沿岸丛林中生活的奥尔麦克人的诡异风格不同，显得写实、自然而富于幽默感。如这里的一尊著名的少女裸体塑像就曾被考古学家昵称为“哥伦布以前的蒙娜丽莎”(图75)。她双膝跪地，两手捧腹，脸上露出喜悦之情。虽然是裸体，但耳朵和鼻子还挂着环饰。塑像显出了重现世、重感性的倾向。这个地区尚无宗教，所以她并非什么女神而是一个“世俗”女子，但人们

在塑造她的时候，照样对人物性的部位作了着意的刻划，体现了原始人类寄托在生殖活动中共同的普泛的热情。人们在最先的祖先崇拜中，在对自身自然的认识中，同样都对生殖的部位给予了特殊的注意。不过，比起旧石器时代的混沌状态，新石器时代的女性显出了更明确的主体意识，具有了更多的审美内容。与此同时，这股普泛的热情，还导致了人们对性器官及有关部位的神灵化。

在我国古代，就有把灵石当作女性神灵的膜拜对象的现象。如白族妇女不育，便去剑川拜"阿央白"，相当于女阴石，以求保佑生育多子。这里，女性生殖器的神化，已经转移为一种灵物的崇拜了。古代埃及，在对死者的哀悼和埋葬的仪式上也反映了这种崇拜。据希罗多德记述："任何时候当家中死了一个有名的人物的时候，则家中所有的妇女便用泥土涂抹她们的面部或头部。随后，她们便和亲族中的一切妇女离开家中的尸体，到城中的各处巡行哀悼。她们的外衣束上带子，但胸部则要裸露出来。"[①]此外，还有一种职业性的哭丧人。有钱的家庭还可以雇用她们，加入这个哭丧的队伍，裸露着胸部，嚎啕大哭，以使悲哀的气氛更加浓厚。在古代埃及的墓壁画中，就有非常完好的这种仪式的画面：一个新寡的妇人，穿着薄纱般的衣裳，并裸露着胸部，蹲在木乃伊化的丈夫脚下悲哀地哭泣。随侍在侧的两个祭司，一个扶持着竖立起来的木乃伊，一个在做象征性的"启口"仪式，使死者因此而在冥世又"能"吃、喝和说话了。哭丧的画面尤为壮观（图76）。青年妇女们多半穿着薄薄的衣裳，

---

① 希罗多德：《历史》，第311页。

但袒露着胸部；似乎是较大年纪的妇女，则只系着一条裙子，上半身都裸露；还有较小的少年女孩，则干脆是全身赤裸。她们号哭的动作不一，但其中也有两个或五个人是完全一律的姿势。人物的面孔、发型和衣裙大同小异，但对乳房形状的刻画却很注意，明显地看出那壮年、青年和少年的区别。这种要求袒露胸部的丧仪，也许是与为死者在冥世祈求继续生存和蕃衍之类的目的有关。

此外，这种神化的观念还曲折反射在许多巫术活动和宗教祭祀中，直至文明社会也照样留有许多痕迹。例如古代埃及的欧赛埃司人，他们对自己传说中的女神每年都要举行一次祝祭。希罗多德在记载时用了希腊女神雅典娜的名字。在祝祭的时候，“他们的少女分成两个队，相互用石头和木棒交战，据他们说这样做是遵照他们祖先的方法来崇敬当地的那个我们称之为雅典娜的女神。因伤致死的少女则被称为假处女。在女孩子们开始交战之前，全体人民总是先把最漂亮的女孩子选出来，给她戴上科林斯的头盔和穿上希腊的全幅甲胄，然后使她登上战车，在整个湖岸上奔行。”①在东方，印度和中国古代有一种妓女祷雨的仪式。印度的鹿角仙人或独角仙人的故事，内容主要就是利用妓女来祈祷下雨。故事在印度传播广泛，两大史诗均有记载，而且还出现在古典梵文文学和佛教的雕刻艺术中。在玄奘《大唐西域记》和几部汉译经典中也有类似的故事。有资料谈到，我国大约在明代或元初也有这种仪式，有关专家认为，这很可能是从印度传进来的。仪式颇为残忍，即每每在久旱不雨的时候，皇帝就下

① 希罗多德：《历史》，第501页。

诏妓女集体祷雨。她们分成若干组，唱歌、跳舞、奏乐和哭泣。每组轮流表演，一直到“祷到”雨才罢休。如果没有祷到，她们将被斩首作祭。倘碰巧下雨，她们才能幸免于死。所以在仪式举行之前，都得与亲人友好诀别，并留下遗言以备牺牲。我国古代还有许多以少女作牺牲的传说，如西门豹为了拯救被投下水中祭祀河神的无辜少女，最后将巫婆投入河中的故事，就反映了这种迷信存在的久远历史。在美洲，也有类似的少女求雨的祭祀仪式。古代墨西哥的奇成易特萨城中，有一个著名的“圣井”。每当雨量不足，或祭司们发现其他迹象表示神不开心之时，他们就特别挑选美貌的少女作为祭品，把她们连同珠宝一同投入井中。从黎明抛下水到中午如果仍能生存，她们将被救起来，而后要她们复述诸神可能曾给予的讯息或特别指示。考古学家根据有关传说曾进行淘井，果然找到大量宝物和骸骨。更为令人触目惊心的，是在墨西哥特迪华堪地方的一种崇拜仪式，那就是对古老的塞比托特克神的祭祀。“奉献给他的牺牲通常是一个少女；她被用一把黑曜石刀把全身的皮整张剥下来，然后祭司就好象穿衣服一样，把这张人皮穿在身上，围着祭坛严肃地跳舞。这个仪式是庆祝大地回春，大自然披上一件由幼嫩植物构成的新衣。”少女的人皮，正是这种回春的生殖力的象征。在墨西哥就有这种陶塑祭司人像出土（图77），人物的全身套上一件人皮，从头到腿，象紧身衣服一样裹着全身。人皮的口都张着，露出祭司正在叫喊的嘴巴。十只手指仍吊在皮上，真令人毛骨悚然。这些都是母权社会女性器官神化的遗迹。

对性器官神化更明显的，是在人类进入父系社会以后。

这时候，原始人类开始供奉男性祖先。尤其对男性生殖器的崇拜活动影响深远。如在我国，从仰韶文化晚期开始就出现了“祖”（男性生殖器）的崇拜。“祖”在我国象形文字中最初为“且”，形象就是从阴茎演化而来，后来才变成“祖”字。中国的碑、佛教的塔，以及澳洲、非洲的像柱等等，都无不存在此类渊源。在华县泉护村早期龙山文化遗址和西安客省庄龙山文化遗址中，都有由泥土塑造烧制成的陶祖出土，这是我国原始社会父权制确立的一个标志。后来的文明年代，有的民族还保存了这种遗风。如把石制或木制的祖供奉在村子外，或在岩洞里，以庇护本族的子孙后代绵延。四川木里县俄亚乡卡瓦村供有一个石祖，妇女求育时，先请巫师带领，到山洞里向石祖烧香叩头，在水池里洗浴，然后在石祖上吸圣水，以祈神灵保佑。在印度，许多地方还保存着林伽——男性生殖器的雕刻。如在泰米尔纳德邦的古迪姆拉姆就有一尊石刻的林伽，其中还刻有佛像（图78）。此外，还有一些象征男、女性器官交媾的雕刻造型，有如中国的石磨的磨盘和磨轴，供奉在一些有名的寺庙里让人前去膜拜。在许多游览地，至今还有做成工艺品的林伽出售。在非洲，如古代埃塞俄比亚也有许多以阴茎为象征的纪念碑，“从亚的斯亚贝巴向南，在那慢慢向北肯尼亚令人窒息的平原倾斜的西达马和博腊马陡峭的山谷中，人们可以遇到许多刻作阴茎状的独石碑。这些石头，有十至十二呎高，有时候上面刻着一些线条和一些无法解释的符号。”①而且受它们的影响或者类似影响的东西似乎一再出现着，“在索马里沿海巴纠

---

① 巴兹尔·戴维逊：《古老非洲的再发现》，第322页。

尼群岛以及大陆上向南远达坦噶尼喀的巴加木约都发现过阴茎形墓碑。这一带海岸的北部地区一些清真寺的尖塔也同样显然具有阴茎形状，为这种独特的东非伊斯兰教增添了另一土著的情调。”①此外，在非洲还有许多原始木雕人物形象，以其独特的艺术造型流传至今。他们以极其奇异怪诞的形态出现，高度的夸张变形，常常是头部硕大，腿部短小，面部表情甚为怪异，尤其是性器官特别夸张。有的作品与其说是人的雕像，毋宁说是性器官的雕像。如突尼斯、喀麦隆、新几内亚、刚果以及西非的许多民族的大力神祖先像（图79）（图80）之类的雕像，都普遍具有这种特色。在美洲，还有一种人祭仪式很特殊。在今天墨西哥奥萨卡市附近，出土了古代蒙地阿尔班的奥尔麦克形图案浮雕的平坦大石块。这些浮雕被称为“跳舞者”，上面雕着的是裸体男子，姿势很古怪，好象四肢无力。这些雕像相当粗劣，大概出自萨波特克印第安人之手，他们的后代现在仍然住在附近。而雕像的厚唇与扁鼻，则强烈表现其所受奥尔麦克艺术风格的影响，所雕这些男子却并不真是跳舞者。他们那张开的口、闭合的眼、和软的四肢表示他们是死尸。这些男子中有许多被切去性器官，伤口中汩汩流着鲜血。这些人无疑是被杀来祭神的牺牲品。古代墨西哥死于祭坛者不计其数，这种切去性器官的仪式，显然是男性生殖器崇拜的一种反映。

经过漫长岁月的演变，性器官的崇拜虽然遗风犹存，但是，许多宗教活动到后来在目的上已经逐渐模糊，它们的功利性越来越弱，而娱乐性则变得越来越强了。古代埃及的狄

---

① 巴兹尔·戴维逊：《古老非洲的再发现》，第323。

俄尼索斯祭和阿尔忒弥斯祭就是这种演变的结果。“狄俄尼索斯的这个祭日的庆祝是几乎和希腊人的狄俄尼索斯的祭日完全相同的，所不同的只是埃及人没有伴以合唱的舞蹈。他们发明了另外一种东西来代替男性生殖器，这是大约一巨佩斯（古代埃及的一种长度单位，相当于46.2厘米——本书作者注）高的人像，这个人像在小绳的操纵下可以活动，它给妇女们带着到各个村庄去转。这些人像的男性生殖器，和人像本身差不多大小，也会动。一个吹笛的人走在前面，妇女们在后面跟着，嘴里唱着狄俄尼索斯的赞美诗。至于为什么人像的生殖器部分那样大，为什么又只有那一部分，他们是有宗教上的理由的。”①希罗多德在书中常用希腊神的名字，这里提到的酒神和月神都是。在埃及每年所举行几次隆重的集会中，最主要的同时也是举行得最热心的是布巴斯提斯市的阿尔忒弥斯祭。人们前往集会时，“男子和妇女都在一起循水路前往，每只船上都乘坐着许多人，一些妇女打着手里的响板，一些男子则在全部的行程中吹奏着笛子。其他的旅客，不分男女，则都唱歌和鼓掌。当他们在往布巴斯提斯的途中的两岸之上的任何市镇时，他们都使船靠岸；于是一些妇女继续象我上面所说的那样做，一些妇女高声向那个市镇的妇女开玩笑，一些妇女跳舞，再有一些妇女站起来撩起衣服来露出自己的身体。”②古代希腊的酒神节是由埃及传入的，少女们举着表示男性生殖器的法罗斯杆游行，人群在欢歌狂舞，有着与埃及同样的狂热。我国的一些少数民族也有

---

① 希罗多德：《历史》，第298页。

② 同上书第303页。

类似的风俗，如贵州苗族吃牯藏时，人们手持象征男、女性器官的舞具跳性交舞，同样如醉如痴。一直到近世，法国的艺术节，有时竟有裸体女性出现在游行队伍中等等热闹场面……这些，已经几乎变成了传统的娱乐活动了。

性器官的神化，是人类蕃衍的欲求在宗教和艺术上的反映，也是人类最早对自身局部的艺术再现。他们把对自己本身的自然混沌朦胧的认识集中到一个具体的器官或部位，并且对它们顶礼膜拜。这里最初同样寄托着人类“两种生产”的本能欲望，而同时也包孕了审美的特殊乐趣。在父系制最终确立以前的漫长岁月里，我们的祖先都沉浸在这种以蕃衍为表征的游戏欢乐中。他们坦率地暴露自己的所有，他们骄傲地再现自己的生殖活动，他们直觉地创造自己崇拜的对象。“同气于天地，与一世而优游。当此之时，无庆贺之利、刑罚之威。礼义廉耻不设，毁誉仁鄙不立。”①他们毫无顾忌，而且真正是不知天下有“羞耻”二字。在舞蹈的欢乐中，在艺术的陶醉中，在宗教的狂热中，祈求着两种生产的兴旺发达，也追寻着最强烈的美感享乐。

从旧石器时代晚期，到新石器时代的大部分时间，是性的炫耀阶段。从原始的崖画、舞蹈特别是生殖器崇拜活动等都体现了这个阶段的特征。男性器官的形象的大量出现，可以说是这个阶段的高峰。性的炫耀，这时候已经演变为以男性的自炫为表征了。这是男子逐步取代妇女在社会上的领导地位的表现，同时也是男性的更早的动物时期的本能的一种“返祖”。在人类的祖先还未进化成人的时候，很可能就曾

---

① 《淮南子，本经训》。

经历过一个类似的"社会"形态，我们可以从对猴的观察和研究结果中加以推论。美国脑进化和脑行为研究者指出："带着粗鲁面部表情的鼠猴却有一种礼仪，这种礼仪常常表现在它们相互致意的时候。雄猴龇牙咧嘴，咯啦咯啦摇晃笼子铁杆，发出令人毛骨悚然的尖叫，翘起腿，裸露出勃起的阴茎。这种行为在现代人公共场合里被视为极端野蛮的行为，而在鼠猴群落中，却是一种相当精细的行为，并用于表明其占有优势的等级地位。"①人类的自意识萌发以后，他们就不再象以往那样单靠本能去满足自己所属物种的需要，而是进行自觉地适应所改造的对象的规律，并且同时也把内在的标准运用到对象上来创造，以满足原始人类这个阶段特殊的心理需求了。大量男性器官的造型的出现，体现了男性力求主宰天下的霸气——它从动物时代的优势等级地位，一直演进到后世文明社会的男性独裁——经过一阵炫耀以后，个人的个性逐渐在氏族中抬头，于是，人类进入一个更新的阶段。

## 三

### 1.失乐园

《旧约·创世纪》有一段希伯来民族的远古神话传说：耶和华上帝创造完天地以后，又造了一个活人，取名亚当。并把他安置在东方的伊甸园，护理和看守那里的果木，同时吩咐他说，那分别善恶树上的果不能吃，因为吃了必定死。为了避免他独居，还为他做一个配偶。上帝使他沉睡，即从

① 卡尔·萨根：《伊甸园的飞龙》，第40页。

他身上取下一条肋骨造了一个女人。亚当说："这是我骨中的骨，肉中的肉，可以称她为女人，因为她是从男人身上取出来的。"并为她取名夏娃。夫妻二人赤身露体生活在世界上，并不懂得羞耻。后来，在蛇的怂恿下，女人偷吃了禁果，而且还给她丈夫吃。二人眼睛从此明亮了，发现自己赤身露体，好不害羞，便用无花果叶遮挡。事情终于被上帝发现，他恼怒异常，对夏娃说："我必多多增加你怀胎和生育的苦楚；你必恋慕你的丈夫，你丈夫必管辖你。"又对亚当说："你必终身劳苦，才能从地里获得吃的。"然后，将他们逐出乐园。自此，人类被判处死罪、服苦役；男人统治女人；男女之间用穿衣和拘谨来作为性冲动的防范措施。

《圣经》的这个脍炙人口的故事，反映了人类由野蛮向文明的过渡。新石器时代晚期以后，历史进入金石并用和金属器时代，社会生产力发展到了一个新的阶段。生产关系也随之改变，从而导致了私有制和阶级的产生。人类从母系氏族公社过渡到父系氏族公社，这标志着古老的氏族制度开始走向解体，而这整个的解体过程也正是文明发生、即阶级社会形成的过程。从母系氏族公社过渡到父系氏族公社，这首先是一场家庭革命。其根本原因是由于男子在社会生产中由辅助地位变成了主要地位。在由石器时代向金器时代过渡的同时，原始的狩猎经济和锄耕农业也逐渐随之转变为畜牧经济和犁耕农业。于是，男子代替了妇女承担起了最重要的、为社会所必需的公共劳动，随之而来的就是男子在经济上占据了统治地位。这样，也就导致了男子取代了妇女而成为社会领导的地位上的变化。当然，这场家庭革命持续的时间是非常长久的，斗争也是异常剧烈的。我国青海省乐都县柳湾

三坪台原始社会墓地出土的马厂类型裸体人像壶的塑绘形象，就是这场尖锐斗争时期的产物。对于这个模糊怪异的塑绘形象，有人认为它是女性的，是母系氏族社会的产物。也有人认为它是男性的，说明当时这里已经进入父系氏族社会。还有人认为，人像的胸前有一对男性乳头，另外，在两边还有一对丰满的女性乳房。人像的腹部似有男性生殖器，又为女性生殖器，所以认为这是一个男女两性的复合体。也有人把它称为"两性同体"或"两性同体崇拜"，这是原始宗教的重要内容之一。在这里，塑像看上去更象是一个男子。不过，正象拉法格在论述有关问题时所形容的那样，为了突出自己，否认妇女在生育中的作用，他"搞假性别"，那"改装为妇女的男神胆怯地偷偷进入神圣的位置，在这里强迫人们崇拜自己，最后从这里把妇女的神赶出去"[①]。三种看法，各有道理。但从作品形象含混、轮廓模糊、怪异难辨的特色来看，也许正是这场历时久远、渐次而过的社会变革的反映。甚至，我们这个世界上最早进入文明之一的民族，也许就在这场伟大的变革中逐渐显露了自己的民族性。反映在艺术上，前面提到的东山嘴红陶裸体女神像还有相当明显的写实倾向，然而，现在却完全易趣了。他们可能先天就缺乏一种观察和再现的对象的兴趣和能力；他们可能更多地受某种顽强的宗教意识所束缚；他们可能还受着更复杂的社会、自然条件等多种因素的相互左右……因而，形成了我们民族的特定的观念，从而影响了我们民族的裸体艺术的发展，甚至导致中国整个造型艺术走上了一条独特的发展途径。在甘

---

① 拉法格：《宗教与资本》，第42页。

肃大地湾、宝鸡北首岭等地出土的人物形象，均具此种含混模糊的特色。

正如对人像壶人物形象的分析那样，原始人类为了树立父亲的权威，男人首先需要子女确认自己的父亲地位。为此，他们必须“进入”原来作为母亲的神祇位置，强迫人们崇拜自己，以图最后从这里把妇女“赶出去”。在我国一些少数民族中，还保留一种“产翁坐蓐”的习俗，就是这种意图的遗存痕迹。马可波罗的游记中也有类似的记载，他旅行到云南西部傣族地区见到过这样的风俗：妇女生了小孩，洗干净后包在襁褓里，交给丈夫，让他抱着孩子卧床四十天，接受亲友的祝贺。而产妇却照常料理家务，还要照顾丈夫……这般光景，真是与上帝把夏娃逐出伊甸园时所叮嘱她的话相去无几了！显然，当世系由女系转变为男系时，对于妻子及母亲的地位与权利明显地受到了损害。女人的子女由她自己所属的氏族而转移到了她丈夫所属的氏族，她随着结婚而丧失了她父方的权利，但又无法取得相等的补偿。她在丈夫的家族中变得孤立，她和自己氏族的亲族隔离了。古老年代的那种可以随时让丈夫“滚蛋”的日子一去不复返了。相反，随着这场家庭革命的深入，妇女逐渐陷入了被奴役的境地。夏娃是由亚当的骨肉所造；她被称为“女人”；她首先偷吃禁果；她必由丈夫管辖；她必增加苦楚……这些记述无不折射了这一变化。个性逐渐在氏族中抬头，文明伴随着男性的胜利、男子的“独裁”而诞生，“最初的阶级压迫是同男性对女性的奴役同时发生的。”[①]在这个变化过程中，与裸体艺

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第61页。

术关系至大的是财产观念和羞耻观念的出现。

约在母系社会后期，私人占有、私有观念已经出现。到父系社会初期，私有制开始萌芽，而在其后期则得到进一步的发展。私有财产成了人们追逐的目的。与此同时，作为"妻子"的性质也开始有所变化。从婚姻形态变迁的角度观察，当氏族制充分地发展及扩张到广大地域以后，当其经过了足够长的时间使其势力能充分地影响于社会以后，氏族中作为妻子的数量便由以前的众多而变为稀少，因为氏族制倾向于缩小群婚团体的范围，而最后将其推翻。到了氏族组织在古代社会中占优势以后，对偶家族便逐渐地在群婚家族中产生，并逐步向单偶家族演进。但是，与此同时，当对偶家族开始出现、群婚团体开始消灭以后，于是，妻子便慢慢地转变为由购买及掳掠的方法而取得。男子在求婚的时候，他们并不限于自己的部落以内，甚至也不限于与他们友好关系的部落以内，亦可从敌对的部落中用武力俘获妇女作为妻室。所以，有的部落如印第安人就出现了对于女性俘虏保全其生命，而对于男性俘虏则处以死刑的风俗。我国古代一些民族的抢婚风俗，也是这个过渡时期的遗风。当妻子变为由购买或俘获而得到的时候，即变为必须通过努力甚至牺牲才能得到的时候，于是，人们再也不轻易地把妻子与他人共享了。妇女——与其他的掠获物一样，这个时候也成了男子的私有财产！而结婚公认的主要目的，也是在合法的婚姻下生育子女。财产在人类文明过程中的影响是难以估量的。财产的观念在人类的心灵中始而微弱，但不断发展，最终而成为主要的嗜欲。一直到文明年代，竟发展成为一种充沛的活力，而使"好得的贪欲"在现今人类心灵中成为一种支配的

力量。私有观念、私有制虽然在它的产生和发展过程中曾经遭受到传统力量的抵制，但毕竟这是社会发展的必然产物，所以还是逐渐被社会容忍以至最终受到保护。然而，当它一旦登上剥削阶级法律保护的神圣宝座以后，这个在向阶级社会过渡时曾经起过积极作用的观念和制度，就自然地走向自己的反面而变成一切罪恶的渊源了。人类心灵中固有的残酷性，经过文明陶冶虽然有所减弱，但并未能根除。直到后来还常常暴露出那种野蛮的习性。

其次，与私有观念密切相关的是羞耻感。亚当和夏娃偷吃禁果后，发现自己赤身露体，好不害羞，于是用无花果树叶为自己编织了裙子。这是人类羞耻观念出现的简单记述。我国古书也有记载："古之民……就陵阜而居，穴而处，……衣皮带茭，……素食而分处"①"（衣）先知蔽前，后知蔽后。"②从社会发展的历史来看，人类在形成之初，就象最早亚当和夏娃一样是赤身露体的。这在旧石器时代的雕刻和岩画中得到了充分的反映。那时候，人们没有衣服，也不懂羞耻。最早的旧石器时代的雕刻《勒兹匹格的维纳斯》，在巨大的臀部下面的股部位置，刻有几条比较明显的刻线，也许是意味着一种腰蓑之类的挂饰。但是前面没有，这可能是一种"衣皮带茭"的形式，显然不是为了遮羞。因为她已知"蔽后"，却并未见"蔽前"。前面提到的南非后期石器时代的布须曼人岩壁画中的持弓箭疾跑的猎人形象中，在腰间也吊有条状的饰物，虽然是"蔽前"，但显然也不是为了遮

① 《墨子·辞过》。

② 郑玄：《易纬乾凿度》注。

羞，因为完全没有起到遮挡作用。在他们几乎是一字形的两腿跳跃的动作中，飘带已经呈平行线般扬起。类似这些有挂饰的人物形象，在远古的崖壁画中并不少见。格罗塞认为，原始人类的身体遮护，如在跳舞时所穿戴的腰间挂饰等，并不是为了对性器官的遮掩，相反是为了表彰，目的是为了引起异性的注意和喜爱。所以，那些平常老是裸体的澳洲原始部落的妇女在参加显然是企图激起性感的猥亵的跳舞的时候，却要穿起羽制的围裙来。因此可以说，那种掩蔽人体是与生俱来的说法是没有根据的，也不能认为人类为了遮羞而导致了衣服的产生。“遮羞的衣服的起源不能归之于羞耻的感情，而羞耻感情的起源，倒可以说是穿衣服的这个习惯的结果。……当一个人觉得违反了社会习惯时，总容易发生一种羞耻之感和生理的征象——如红脸、垂眼等。这实在只是人类的合群本能的反应。”① “在低级文化间，偶然的掩蔽性器官固然可以有性刺激，但等到掩蔽的习惯成为普通的经常的行为时，就会失去其原来的意义；……结果成为我们现在的性刺激的就不是习惯的掩蔽，而是偶然的无掩蔽。文明的发展，至今已完全变改了这种性刺激的社会感情。……”② 一般认为，羞耻感从群婚向对偶婚发展时就出现了，但只有在父权制和嫉妒观念产生以后，羞耻心理才得到发展。这中间已经有了一种很重大的伦理进展——性的自制已经成为一种道德。这种伦理进展和别的进步一样，是社会进步——家庭和社会的父权制的完成——的一种结果。这是一个漫长的

① 格罗塞：《艺术的起源》，第99页。

② 同上。

历史进程，而且在这个进程中，各个地区、各个阶段发展也不平衡，往往在同一个文化层次中还较长时期地共存着母系氏族社会和父系氏族社会的因素，难以划出明确的界线。然而，从整体而言，所经历的过程是大同小异的。这是人类历史上发生深刻革命的过程，从此以后，人类失去了伊甸乐园，开始卷入了相互妒忌、相互争夺的种种恶行的漩涡，尤其尖锐的是男性占有欲的抗争。原始的欲求与这个文明进程的抵触日趋尖锐，于是，人类进入了一个性的压抑期。这个时期的作品，就不再象以往那样坦率地暴露自己原始的本能欲求，而是包涵了越来越多的社会因素。继而，由于男性中心社会的确立和阶级的产生，男性的裸体形象继续强化他那固有的自炫特质，并且开始在数量上日渐减少。而女性的裸体形象，则越来越明显地暴露出社会的性偏见——人们开始按照男性的心理需要去塑造女性的裸体形象了，强烈的自我肯定意识已经包孕其中。以往那种直观反映的现象逐渐改变了，随着父权制的完善和阶级压迫的加重，女性的形象反而日渐增多。文明，是伴随着恶行出现的，正象《圣经》所描绘的那样，人类第一桩凶杀案是在亲兄弟之间产生的——亚当的长子该隐竟然因妒忌而亲手杀害了自己的弟弟亚伯，而且，此后杀人的恶性也毫无改变。然而，文明毕竟是从杀人犯该隐的手中发展而来的。在《创世纪》中，农业是由该隐发明的，第一座城市是由该隐创建的。只有固定的住所才能有农业技术的发明，只有城市国家的部落社会组织和劳动专门化才能使文明时代的艺术有可能出现。艺术被看作文明的重要标志之一，而文明又使艺术日臻繁荣与完美。“恶”，也是艺术产生和发展的因素。马克思在《资本论》中谈到善

恶问题时就说过："难道，从亚当的时候起，罪恶树不同时就是知善恶树吗？" ①

## 2.男性的自欣赏

历史资料表明，大约在公元前四千多年，首先在西亚，包括它南部的两河流域就开始了向文明时代的过渡。考古学上把它称之为埃利都·欧贝德文化期。埃利都出土的男性泥像就是这个时期末的产物。这是在墓里第一次出现手执小杖的裸体男性雕像。他的头部作蜥蜴状，也许是蛇状，两肩两臂及胸部有许多泥丸，左手拿着一根小杖。有关资料表明，这时在别的地方也有不少相似的雕像，但都是女性的。有的有泥丸贴在肩、臂和胸部，有的抱孩子，有的双手叉腰。头部也多为蜥蜴状。但手执小杖，只有埃利都这个男像才有。有关研究者认为，所有女性像都是从旧石器时代之母神像发展而来。但这些有装饰的女像，之所以会区别于以往那些纯然作为女神的裸体女像，很可能是女族长、女部落长的像。头部代表氏族部落的图腾形象。而身上的泥丸，很可能是有一定数量的，这也许就是氏族内家族数或部落内氏族数的象征。男像的出现，反映了母权制向家长制过渡。埃利都出土的这个男性塑像，很可能是一个军事首领。手里拿的那根小杖，显然是后世王杖或权标的起源。这里体现了一种男性作为社会的中心的骄傲。他有如以往大量的女神雕像的出现一般，只是随着男子取代妇女在社会生活中处于领导地位，而逐渐由原来的女性演变为现在的男性。当年那种群兽中的英

① 《马克思恩格斯全集》，第26卷，第1册，第416页。

雄的雄强壮实的男性特征也一直延续并继而发展。在两河流域的乌尔出土的公元前两千年以前的一块装饰性牌版中（图81），描绘了一个真正勇猛魁伟的斗士。这块牌版是以青金石作底，用贝壳在石上镶出人物形象的。内容是表现神话中的故事。其中第一幅就是描绘神话英雄吉尔格麦熙与两公牛相斗的场面。作品并没有表现其搏斗的过程，而是以最后征服对手的胜利刹那来组织画面。吉尔格麦熙立在中间，全身裸裎，腰间系一条有装饰的腰带。他两臂各搂着一只公牛，脸上露出斗士的武勇和胜利者的神态。紧靠着他身体两旁的，是两头斗败的公牛，靠两只后腿立着，一只前蹄上举，一只前蹄下垂。脸上画成人脸的模样，显出失败者的沮丧。动作都是相同的，更增加了画面的对称的装饰性趣味。从这个吉尔格麦熙的英雄形象，我们看到了男性对自己的力量的自豪感。力的灵化在艺术中得到了更具体、更形象的显现。这个神话的内容，使画面还保留了那种群兽中的英雄性质，所不同的是，人物的形象、画面的布局等等越来越显露出文明时代的那种对整体、和谐、以至对美的理想追求。人对自然的认识和把握逐渐递进到一个新的层次。罕见的例子，如古印度的哈拉帕出土的红褐色石雕男性躯干像（图82）。这是公元前三千年左右印度河文明时期的作品，高度仅9.2厘米，是一尊裸体半身像，头、手已失。人物形体在壮实中略带丰腴，但结构精确，肉体的微妙起伏表现得非常细腻而生动。作品不但显示了印度河文明时代的工匠的观察和再现对象的艺术水平，同时，也反映了这个时代的人类对自身形象的玩味和内心情感的表露已经达到了相当自如的程度。人们已经能够很有意识地发掘自身肉体的动人之所在了。可以看

出，古代的印度人在塑造这类人体形象的时候，是满怀一种“津津乐道”的兴致的。比起埃利都的裸体男子和乌尔的吉尔格麦熙，如果说前者比较注重“权利欲”和“英雄气概”的话，那他显然更多地从美的角度去“自我欣赏”了。人的机体的生命力，人的肌肉圆转起伏的魅力，都明显地溢出于石料之外。尤其值得注意的是，在这个男性躯干的表现中，竟然揉进了女性肌肤丰腴柔软的特质，也许这是印度民族特有的民族性所致。这时期的作品的风格，可能就是印度后世在艺术中人物对肉感的崇尚风气之滥觞。

作为一种社会生活的反映，具体到每一个男性的裸体形象，当然所包容的社会内容是各不相同的。由于阶级的出现，人与人之间的关系变得复杂，诸如等级、爱憎之类，也常常在裸体的表现手段中有所反映。如欧贝德文化时期的另一件作品，埃安娜庙塔地区出土的乌鲁克石膏瓶（图83），就给我们展示了这个新的内容。该石膏瓶大约制作于公元前三千三百年左右。瓶上面有两栏人物，第一栏是着衣的，第二栏是裸体的。据有关研究者分析，着衣的一栏应是神，或者是神的代理人、祭司、氏族贵族或僧侣等统治阶级人物以及上述人物的仆人等。而裸体的一栏，则是奉纳祭品的群众。一共九个人，排着队，大多用筐，也有用瓶，送来各种贡品。在这个画面中，我们不难发现一种新的涵义，那就是等级的划分。人物的裸体表现，已经不象从前那样坦率无私，那样肆无忌惮地完全沉浸在美感的享乐之中。以羞耻观念、财产观念为中介，已经显明地把人按等级区分开来了。在这里，富人、高贵的人，他们有衣着，甚至衣着华丽，这也是一种财产的象征；穷人、卑贱的人则赤身裸体，他们可以

蒙受这种耻辱并习以为常。虽然在不同的时间和地域会有例外的表现，但作为一种观念，可以说是在这个时期逐渐形成了。表现更突出的，还有战争题材的作品。现存埃及的最古的文物之一，约公元前三千多年的第一王朝时代的纳尔迈石膏板（图84）就是一例。公元前三千二百年到三千年的短短几世纪之间，上埃及的部落酋长（传说中把他叫做米尼兹，另有一个名字据考证可能叫纳尔迈）创立了埃及第一个王朝，并把他的统治推向北方。统一了全国，建都孟斐斯城。纳尔迈石膏板就是反映这次对下埃及的远征的丰功伟绩。作品中的纳尔迈头戴上埃及国王的高顶白色王冠，身穿铠甲，腰挂佩饰，右手持权标，左手抓住敌人的头发作扣击状；右上方立一雄鹰，在其爪下有一个人头和一束纸草，共六根，代表六千名俘虏。石膏板的背面是祝捷游行的场面，描绘胜利的纳尔迈头戴掳获的下埃及的红色王冠举行凯旋的仪式。这里面竖立的四杆旗帜代表着各同盟者。石膏板的下部有两只由奴隶拴住的豹子，一头冲撞敌垒的公牛。豹子颈项的洼处是用以研磨化妆色的，这是一块古代埃及人研调化妆颜色的用具，所以也称作“纳尔迈调色板”。在这块石膏板上的敌人的形象，与征服者的冠冕堂皇形成了鲜明的对照，他们都表现为裸体。上部主要画面中那个被纳尔迈抓住的敌人也许是个头目，腰间系了一条腰带。画面底部还有两个正在奔跑的敌人，可能是那些被追赶的四出逃窜的小兵。古代埃及人，有很长一段时间作战时几乎全是裸着身体的。纳尔迈石膏板的画面既描绘了这种现实情况，同时也反映了这种等级观念的存在。在两河流域出土的苏迈时代和亚述时代的镶嵌和浮雕中，也有表现战争和献俘的场面的，那里的敌人或俘

虏也用裸体表现。在墨西哥，著名的古代美洲玛雅文化的“博南帕克”的巨幅壁画（图35）也有类似的处理。壁画的内容包括贵族的仪仗队列，战争和凯旋，呈献俘虏和审问俘虏，庆祝游行和缴纳贡赋等等场面。画面构图严谨、人物描绘精致，而且尤其强调线条的运用和色彩的对比。在献俘审俘部分，首领头戴豹皮长毛冠，身着豹皮坎肩和短裙，脚穿豹皮靴，手持一把伞形权杖，华丽而威风。在他左边有一个身强力壮的将军，戴着兽头帽，披着用金钱豹皮制成的披风，正在向首领呈献俘虏。而这里的俘虏，包括在表现偷袭部分的敌人和俘虏，则都表现为裸体，有的在腰间系了一条腰带。他们有的盘腿而坐，有的已受了伤，难以支持地斜躺在台阶上，有的在向首领求饶……上面列举的这些作品中的卑微的人物形象，他们的裸体，显然与埃利都和哈拉帕的裸体男子的内在意义截然不同。前者具备一种神像的性质，而后者则已经是现实中的人了。他们代表了两个不同时期的社会意识。但是，如果暂时撇开他们所荷载的具体的社会内容，而去探究人们在制作过程中的潜意识的内涵的话，不难看出，作为“表现一个男子”这个宗旨来说，他们又“殊途同归”了。以男子的自炫为基因，一种男性的自欣赏意蕴深深潜藏其间。在这个非常复杂的变革阶段，那些英雄、头领们固然以其旧日男神的姿容赤裸裸地傲然于世，而那些因等级的出现而屈居底层的人物，也在与人、与大自然以及与自己的命运的搏斗中显示自己的力量。在他们那裸裎的躯体中几乎无不闪烁着一种力的光辉，即便是纳贡的人群，败逃的士兵，这种负重或奔跑的形象本身也是一种“力”的显露的最佳形式。

### 3. 女性的被欣赏

在人类进入文明的初期，女性的裸体人物形象同样体现了复杂的社会内容。埃及出土的公元前二千四百多年前第五王朝时期的浮雕中，有不少裸体女性形象。如手持莲花的少女（图86），运送供品的妇女等等。作品以阴刻线条勾勒出剪影的方式，使人体浮凸出来。人物形象修长，多作直立姿势。手持莲花的少女肩部披有挂饰，左手拿一莲花送至鼻前作闻香姿态。运送供品的妇女，则刻画了一排头上顶着供品的妇女挺直着身子缓步向前。这些女性裸体，似乎都和某种祭祀活动有联系，也许她们本身就具有某种宗教的含义。与此有关，在埃及早王朝时期，祭司在执行职务时也有裸体的，其中也包括女祭司。历史资料表明，有关祭祀的专门人员和低级祭司在日常生活中与一般平民无异，但在庙中服务期间却须严守清规。譬如他们都得过修道士式的生活，首先要把全身剃光，包括眉毛睫毛。还得时常沐浴，男祭司们还不得亲近女色。非专职祭司中也有女性，但一般多充当歌手和乐师，有时也做男祭司所做的工作。在古代的墓壁画中可以见到女祭司的形象。她身披一件透明的披肩，除了肩部略有装饰以外，整个身体几乎是裸露无余的。此外，就是对神的表现。如埃及最受欢迎的女神爱西斯也常常以裸体形式出现。她是埃及神话中司生育和繁殖的女神，通常头上戴着表示她的名字的象形文字符号，手里还拿着一个印章形的符号，它是“永恒”的象征。在古埃及的神话传说中，爱西斯一直看守着自己的哥哥、也是丈夫奥塞里斯的尸体，免遭他邪恶的弟弟塞兹的破坏。在第十八王朝的国王谷的阿曼胡泰波二世之墓中，石棺上就有浮雕的爱西斯女神像。她裸露着

躯体，腰间系有一条薄薄的腰带。在颈项和手臂上佩有环饰，头上戴着和手上按着两个符号，并以祈祷式跪在象征永恒的表示黄金的符号上。无疑，这里国王想借助她的神灵，象保护奥塞里斯一样保护自己。这种在宗教、迷信活动中出现的裸体女性形象，多有母系社会的遗风。尤其这个爱西斯，她本身就是生育与繁殖的女神，这与以往的地母神和更遥远时代的《维伦堡的维纳斯》等等女神是一脉相承的。

与上述的丰产、繁盛有关，也许寄托着自己家族兴旺、昌隆的意愿，在一些反映墓主人日常生活的墓壁画中，对女性人物的表现也常常采用裸体或半裸体方式。在阿克纳坦的墓壁画中，就有描绘阿克纳坦的女儿们的画面。两个少女并排坐在一起，人物全裸体，而且动作自由，臂挽着臂在欢快交谈。在十八王朝末的另一个君王图坦克哈门的陵墓中，出土了蜚声世界的珍宝，其中有一条装饰精美的雕刻小船（图87），船首盘腿坐着一个少女，手持一朵荷花，紧紧贴在胸前。船尾立着一个侏儒，使用圆篙正在撑船。埃及墓葬中的船，是供墓主人在冥间“外出”游览用的。这个少女，很可能是死者生前至亲至爱的眷属，侏儒也许是供她使唤和取乐的奴仆。这两个人物，除了臂和腕有环饰以外，是完全的裸体。雕刻非常细腻精致，少女的造型和比例都很准确，丰满匀称的体形，滑嫩柔软的肌肤等等都表现得十分充分，极富少女的生气与魅力，堪与现代人的作品相媲美。后面的侏儒雕刻得也很生动，虽然弯曲而短小的腿脚使人变得矮小，但丰腴的肉体仍然使人物显得亲切可爱。雕像还以浓重的黑色涂出女阴三角部位，似有意加强女性的特征。还有，埃及历史上著名的法老，号称“大帝”的十九王朝的拉姆西斯二

世，建造了刻进阿布西姆贝尔峭壁的大庙。在那高达二十米的巨大雕像的膝下，仿佛在夹缝中间刻着一尊尊女性人像。她们代表的是几个直系的王族。这些人像除了头上戴冠以外，全是裸体的。她们都是笔直地站立在那里，大都双手自然下垂，气氛庄严肃穆。此外，在许多埃及古墓的壁画中，描绘着墓主人的生前家庭生活或后人对死者奉献还愿祭品等场面，其中青少年女性人物多以裸体或半裸体表现。如一幅画着某个失去亲属的家庭各成员，围着弃世官员的活动。官员和他的妻子坐在椅子上，穿着长大的白色衣裳，他的儿子也围着白布围裙，正向他奉献还愿祭品。在官员夫妇身边，四个女儿在玩耍，两个较大的手中拿着鸽子，较小的一个坐在父亲脚上，一个靠在母亲膝前。她们都完全赤裸着身体。以上列举的这些女性人物形象，虽然与女神的性质不尽相同，但其中裸体形式的采用，与传统的祈神庇佑的方式是密切关联的。在这里，诸如对自己进入冥世的荣华富贵，或者对自己身后子嗣的繁盛、日后家族的昌隆等等愿望都凝聚其中。尤其在十八王朝长老阿克纳坦的宗教改革以后，人神之间的关系的观念出现了，人越来越认为神有责任更多地关心人的意愿和祈求，所以这种表达就更加普泛而自由。虽然依旧借着母权的观念和远古的方式，但其形象已越来越注重人间趣味了。

不过，在人类步入文明的这个伟大变革时期，反映在裸体女性形象的表现中，更明显地留下来的还是父权观念的痕迹。男子对妇女的压迫和奴役，随着私有制的发展，与阶级社会中的种种恶行一道，越来越以合法的面貌渗入到人们的意识中。女性地位的丧失，已经演变成整个社会在观念上对

妇女的轻视，这种观念在许多生活细节中几乎都有所反映。上面提到的拉姆西斯二世，在他立下赫赫奇功的长途征战中也留下了这种印记。希罗多德有一段记载，当时的祭司们说："凡是当地居民对他的进攻加以抗击并英勇地为本身的自由而战的地方，他便在那里设立石柱，石柱上刻着他的名字和他的国家的名字，并在上面说明他怎样用他自己的武功使这里的居民屈服在他的统治之下。但相反地，在未经一战而很快地便被征服的地方，则他在石柱上所刻的和在奋勇抵抗的民族那里所刻的铭文一样，只是在这之外，更加上一个妇女阴部的图像，打算表明这是一个女人气的民族，也就是说不好战的、懦弱的民族。"①性器官的形象，随着母系和父系的相继繁荣，曾经是各自的骄傲象征。可是，随着男子的胜利，这里已经明显出现地位、褒贬的差异了。石柱的造型，就是阴茎的延伸，它是当年男性自炫时代最典型的标志。今天，它已经演变成记录功勋、炫耀伟绩的纪念物了。但是，当年也曾经因象征蕃衍和丰收而受过膜拜的女性器官，现在却代表了一种懦弱与屈服。如前所述，由原始的裸体习惯到文明的露体羞耻，这是家庭和社会的父权制确立的一种结果。这中间已经有了一种包括性的自制成为社会道德等在内的很重大的伦理进展。与男性的裸体表现的情况相仿佛，除了上面所叙述的，一些也许是具有某种神圣意义而承袭传统方式，从而在高贵等级的女性人物中也采用裸体表现以外，从世俗的观念说来，裸露自己的躯体是羞耻的，只有社会下层人物为之。埃及十八王朝西底比斯纳克特等法老的

① 希罗多德：《历史》，第318页。

墓壁画上，保留了很完整的表现埃及古代贵族生活的画面。其中有不少描绘宴会的场面（图88）。这是一个为纪念死者的盛大宴会，画中贵族、宾客、仆人等都表现得真实而细致。宴会是古代富有的埃及人常常举办的，它们豪华而杂乱。一般来说，贵妇们和男人们分席相对坐于大厅。图中描绘的贵妇们几乎是一色的满头带卷的长发辫，耳上垂着一个圆圆的大耳环，身上穿着长长的衣裙，手里拿着一枝荷花。最有特色的是，在她们美丽的头上戴着一个有装饰花纹的环套，在头顶上还放着一个小圆锥体。那是一个用油脂香料制作而成的饰物，随着宴会的进行，油脂香料慢慢地融化，贵妇们的颈部、肩部都浸沐着沾沾的油脂，慢慢散发出扑鼻的香气。在这些贵妇前面，一个女奴右手端着一小盘食品，左手在白色的餐巾上托着一瓶饮料，依次走过请大家品尝。这个年青的女奴，虽然头上也戴着锥形油脂香料，肩上、臂上和手腕也戴了装饰圈环，但她全身赤裸，而且着意画出了女阴三角的部位。一条画有图案装饰的窄窄的腰带，更增加了这种炫耀的效果。另有一处，画一女奴正在为一女宾调整戴着的耳环（图2）。也许这是正在化妆的时刻，三个贵妇人并排而坐，左手捏着长裙的系带，但上身的披肩还未披上，露出一边饱满的乳房。那个女奴与上述的一样，也是全身裸裎的。埃及的宴会内容丰富，开始是侏儒、角力者或说书人的节目表演，跟着是舞伎出场，交替演出慢节奏的艳舞和惊人的杂技绝招。舞蹈多姿多彩，其中包括劈叉、用脚尖旋转、横翻筋斗和直立着身子后仰而以手着地等。舞伎是裸体的，画中宴会场面上就有两个正踩着节奏而俯仰踏跳的少女（图89）。又一处画着一排跳舞的少女，她们在腰间系了一块白

布，但带结系在前面，显然不是为了遮羞。舞女们单腿独立，身向后仰，双手和另一腿高高朝天举起。在辫子尾端还悬着两个比较重的环，以加强舞蹈的节奏感。旁边立着两名乐师以手掌击着节拍。器乐演奏的女仆也是裸体或半裸体的，如一处壁画上的弹竖琴的少女，穿着紧身的白色衣裳，但裸露着上半身。类似的裸体女性形象在古代印度也有出现。公元前两千多年以前，莫恒卓达罗出土的青铜裸体舞女雕像（图90）就是一例。这是印度河文明时代的雕刻艺术的又一代表作，人体造型优美，雕刻技艺精湛。少女作右手叉腰、左腿放松的自然站立姿态。她颈上佩着项链，左臂上从肩至腕戴着一串臂钏。人物的面容具有特殊人种的特征，而且身段苗条，肢体修长，使人联想到她那轻盈飘逸的翩翩舞姿。也许，她并不是本土的居民，而是从异域流入或战争掳来的外族人。

纵观上述种种女性裸体的表现，虽然它们所包涵的旨趣不完全一样，但作为一种艺术观照，实质还是相同的。从社会观念上去审察，这里已经越来越明显地见出那种女性的“被欣赏”成分。甚至可以说是更多的女性的被占有的成分。这种意识，是伴随着男性中心社会的确立，而以一种“自觉自愿”的形式存在的。希罗多德在《历史》第一卷的开头，曾用很长的篇幅叙述了一个康道尔王后的故事。康道尔是公元前七世纪小亚细亚里底亚国的国王，他有一个美丽的妻子，并以此为骄傲。一次，为了证实她是世界上最美的女子，国王让他所宠幸的警卫基格斯去偷看王后的裸体。基格斯起初竭力推委，说这是荒唐的事情，是违背父祖贤明教诲的越轨行为。他这样说，当然是惧怕招来杀身的后果。但

国王却真心表示确非有意试探他的忠诚，并告之具体行动计划。基格斯只好从命了。当然，这一切王后事先是一无所知的。到了晚上，基格斯就遵照国王的指点躲在寝室门背后静静地观赏一切。但没想到王后还是发现了。她深以为耻，当时强压住恼怒。待到次日一早，立即召见基格斯。她告诉他说，既然国王做出了这样的事，让他看到了不应该看的，眼下只有两条路可走：一是把国王杀掉，作为惩罚，事后继承王位并和她结婚；二是赐他一死。最后，基格斯选择了第一条路，成了里底亚的国王。从这个故事我们至少可以看到，在这里欣赏的关系是与占有的关系紧密地联系在一起的，只有占有者才拥有特权，而被占有者也在自觉地捍卫这种特权。

如前所述，对于人自身的审美标准的出现，是人类两种生产的发展的产物，尤其是人类性选择的结果。在原始社会初期生产力极低的情况下，人与人之间是没有所谓美与丑可言的。格罗塞也说过，在母系社会时代是没有老处女的。但是，进入父系社会以后，随着财产观念的发展，人自身的美却逐渐显示了它的商品价值。希罗多德还记述了古代巴比伦的一种风俗：每年在每个村落里都有一次这样的聚集，即所有到达结婚年龄的女孩子都被集合到一处，男子则在她们的外面站成一个圆圈，然后由拍卖人从最美丽的那个女子开始，一个个地把她们叫出来，依次出卖给男子作正式妻子。有钱的男子都相互竞争以求得到最美丽的姑娘，而一般平民甚至穷人则只能在不漂亮的甚至是残缺的姑娘中选取了。按习惯，当拍卖人把所有美丽的姑娘卖完之后，便把那最丑的甚至是跛腿的姑娘叫出来，贴以小额的奁金向男子们兜售。

就这样，用出售美丽姑娘的钱来偿付丑姑娘的这笔奁金，美姑娘与丑姑娘在价值上就分出了等级。伴随着私有制度的发展和妇女对男子倚赖的加强，这种女性身上所具备的审美条件更突出了它的那种财产意义。于是，一种女性被欣赏的心理逐渐在女性自己以及整个社会中形成。这时候，作为女子的性的炫耀实质上已经演变为一种美的追求，它与男子的占有欲几乎是互为因果般地存在于父权社会意识之中。一直到文明的后世，在生活中每当对异性作审美判断的时候，这种意念在观念中还隐约存在。虽然露体的羞耻已经成了现实生活中的道德伦理，但是，对于在艺术中自己同类的肉体作美的裸裎，常常也会在潜意识里得到一种炫耀的满足。

### 4.卑劣的贪欲

人类两种生产的本能是自身生生不息和万能创造的一种原动力，它四出突进，不可遏止。这股动力，使人类摆脱了野蛮。然而，随着社会向文明过渡，人与人的相互抗争也日益加剧。恩格斯说："卑劣的贪欲是文明时代从它存在的第一日起直至今日的动力"①，这种贪欲的膨胀，这种抗争的激化，其结果就是对自身的钳制，同时也是文明的推进。这种钳制，对种的蕃衍的本能尤为严厉，于是人类经历了性的压抑期。当社会由对偶婚向单偶婚转化的时候，也就是当男人们的妻子要靠付出巨大的代价才能获得的时候，他们不但不再会如以往那样轻易与人共享，而是要千方百计地掠取更多的妻子了。反映在婚姻形态中的这种卑劣的贪欲，一直到后世文明

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第173页。

中都还留有痕迹。正如摩尔根所论述的，旧的婚姻制度“最后消逝于蓄妾主义（或译赫特主义）的新形式之中，一直随着人类达到文明年代，留为家族上的一种暗影。”① 妻、妾是男人财产的象征，人们希望占有更多的财产，同时还妒忌别人得到更多的财产。社会中的强者——氏族的酋长就有能力去掠夺更多的财产，并且社会的道德还会使他的各种掠夺手段合法化。上面提到的两河流域的神话传说中的那个大英雄吉尔格麦熙，也是艾瑞克的国王。他压迫自己城邦的人民，甚至不让任何女孩子把处女之身留给她的丈夫。古代社会中有的国王享有初夜权就是一种遗风。据希罗多德记述，古代利比亚把所有行将结婚的少女领给国王看，只要他喜欢，可以随便占有任何人的处女身。此外，妻、妾还作为财产被后人继承。按古代非洲部落班雅人的习惯，“酋长是选举的……所有前任酋长的妻、妾、财产以及子女，均由继承者承袭。”②我国古代典籍也有类似的记载，如《史记·匈奴传·索隐》引《括地谱》云：“夏桀无道，汤放之鸣条，三年而死，其子獯鬻妻桀之众妾。”……许多民族都有类似的传说。

另一方面，在长期的对抗中，人们又逐渐地形成了对本能的自制。在父系社会里，氏族的酋长，也就相当于家庭中的父亲。他对全图腾的妇女有着独享权，其余的男子已经对他产生了一种敬畏之情，不敢侵犯他的权利。这种禁忌已经深深地扎进了人类的意识中。这是钳制的开始，是后来文明社会性意识的控制与反控制以及性自制的渊源。这些都是向文明演进的必然结果。然而，人类原始乱伦倾向是难以压抑

① 摩尔根：《古代社会》，第590页。

② 摩尔根：《古代社会》，第419页。

的，占有的欲望时时抬头。有如上述氏族社会中的男子们，虽然对酋长存有敬畏之情，但在潜意识中仍然强烈地希望分享酋长的幸福，尽管人们自愿地接受那种无形的道德约束，在压抑的下面照样潜藏着欲望的抗争。这种冲突难以调和，这种希求无法实现，于是，人们幻想出了更多的女性，从而使压抑的欲望得以渲泄。其结果，就是在文学故事和造型艺术中出现了越来越多的女性以及她们的裸体形象。不少民族的传说，常常有关于一些女神离奇的但又非常世俗的故事。如古代两河流域苏迈人的爱情女神伊南娜，就曾美服华饰，闯入冥界，但最后被剥得赤身露体，饱受屈辱的故事。此外，诸如我国的七仙女下凡故事，朝鲜的金刚山故事和南洋的摩奴罗夫人故事等，都有几乎相同的仙女下凡沐浴、钟情少年偷觑、最后终成眷属的情节。在造型艺术方面，随着文明社会的发展，女性裸体的形象就越来越普遍了。文明时代的违背文明道德伦理的露体，通过艺术的中介而转变为符合道德了；露体的羞耻借助女性的承受而最后变成包括女性在内的人类共同的精神享受。这些，都是人类占有欲抗争以至最后相互妥协的曲折反映，是父权制确立以后的男性中心社会的产物。或者说，是男子"独裁"、"男性对女性奴役"和那种"卑劣的贪欲"等等意识在人类历史长河中的沉积。

纵观这一个时期的裸体艺术，我们还可以发现一个共同的特点，那就是对人体的刻画越来越准确了。这说明了人对自身的观察越来越细致，认识越来越深入，表达的技巧也越来越成熟了。然而，更重要的还是，人们逐渐转移到一个新的角度去关注自身——那就是美。人们再也不象《维伦堡的维纳斯》的时代那样，更不象雕塑大量的石祖陶祖的时代那

样去赤裸裸地暴露自己原始的欲求，而是把这一切，都转移到了这个新的更高的层次。人们越来越有意识地挖掘人体的美点，并且越来越准确和充分地把握和表达它。这是人类欲望的一种升华，它把那股四出突进的原动力，通过美的升华而完成了能量的释放；它把人类因占有欲而引起的剧烈抗争疏导到艺术的殿堂中而使之达到缓解。于是，伴随着性的压抑期的发展到达极限，一个新的时代——性的升华期也随之来临。这是人类文明进程中的一个飞跃。就在这个时期，具有后世的侧重审美意义的文明时代艺术产生了。古典希腊时期的雕刻就是一个具有里程碑意义的标志。那里出现了人类有裸体艺术以来的最纯净的，也就是最理想化的美。

# 二 爱的宗教

## 一

### 1. 不可企及的模本

公元前五世纪前后，在欧、亚、非三大洲交界处的古代希腊，出现了一个文化高度繁荣时期。尤其在造型艺术上，可以说是到达了一个巅峰。在那里，产生了以雕刻为代表的人类儿童时期最成熟的艺术，在整个人类艺术史上留下了光辉的篇章。马克思说过，直到现在，它"……仍能给我们以艺术的满足，并且就某方面说还是当作规范和不可企及的模本。"①

希腊裸体艺术的产生条件是多方面的。古代的希腊，它的范围包括巴尔干半岛南部，爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸。它是一个三角形的半岛，北部，以当时欧洲部分的土耳其为一边，往南延伸至大海，到科林斯海峡分散，犹如一根细小的梗子连着一片桑叶一样，扩展到伯罗奔尼撒半岛。再往外，有如一把珍珠撒在水中，上百个岛屿镶嵌在蔚蓝的海面上。隔海相望，就是亚洲的海岸，那里还有位于小亚细亚的希腊疆土。从伯罗奔尼撒南端开始，通过基西拉、克里特、

---

① 马克思：《政治经济学批判》，第225页。

卡巴爱斯和罗德等岛屿，再接连小亚细亚大陆，有如一串项链把爱琴海中那些大大小小的明珠围在中间，真是一处美丽的水域！以爱琴海为中心，它北通里海，南连地中海，水路四通八达。与海的作用相反是山。希腊地方虽小，但众山连绵，土地被割切得零散破碎。那里没有大平原，视野之内，多为峰岭山丘，虽不算高大，但终究难免造成交通阻隔。不过，生活在这山和海之间的古代希腊人，毕竟得天独厚地领受着大自然的极大恩赐，那就是充足的阳光和宜人的气候。那里是典型的地中海气候，夏天晴朗，冬季略有阴雨。一年之中，大半时间都是阳光普照，没有浓雾、没有飓风，温煦舒适。有人形容为象一群青蛙围着一个水塘，谁都不忍离弃。这个疆土在整个地球上不过弹丸之地，但古代希腊人却把它理解成了全世界。就在这里，哺育了一个早慧而聪明的民族。他们把这个世界看成了人间乐园，连苏格拉底都认为，宁愿被误判死刑，都不愿意逃亡。要研究希腊裸体艺术，先了解这一切，也是一个重要前提。

希腊古典时期特定的社会、历史背景，是希腊裸体艺术繁荣的一个条件。尽管希腊人把自己的家乡都视作人间的乐园，但这个多山多岛的国家，毕竟存有很大的缺陷。当时的希腊，除了半岛北部以外，几乎没有一个地方距海达五十公里以上。希腊本土没有大片的冲积平原。就地理条件而言，这里土地贫瘠，而且薄土下面多是岩层。过分的光照，尤其夏季早临，也带来了较长时间的干旱和燥热。希腊人除了种植耐旱的橄榄和葡萄之外，很少有粮食作物的耕种土地。为此，古代希腊人必须向外扩张，向周围边远地区殖民。古代希腊文化艺术的高度发达与希腊的经济繁荣是紧密联系的，

而经济繁荣与对奴隶的剥削、对外贸易和殖民掠夺是分不开的。大量的粮食、原料从海外输入；大量的手工制品从希腊输出。远在公元前十二世纪到公元前十世纪，希腊人就渡过爱琴海，在小亚细亚占领或建造城市。此后，在公元前八世纪至公元前六世纪之间，他们又在遥远的黑海海岸、沿地中海的非洲海岸、意大利南部、西西里岛、法兰西以及西班牙沿地中海的海岸，建立了许多殖民地。这些原始的殖民地成了希腊财富积聚的广阔源泉。由于商业的发达，古代希腊早在公元前七世纪便出现了货币，从而反过来又更促进了工商业的繁荣，更有利于奴隶主的财富积累。与此密切相关，由于对外扩张，首先就带来了频繁的战争，其次是促进了航海事业和体育事业的发达。这是希腊艺术、尤其裸体艺术发展的重要条件。

希腊的政治制度是又一个重要因素。诚然，古代奴隶社会的经济基础，其所有制特点是私有原则和公有原则共存，并相互促进、相互牵制。一方面私有原则相当发展，另一方面又受到城邦公有制原则的束缚。这些，都决定了自由民各阶层、各阶级之间的相互关系，并对上层建筑产生巨大影响。由古典所有制的特点所决定，古代希腊实施的是奴隶制民主政治制度。当然，实质就是奴隶主民主制度，它存在着明显的历史局限性，但比起其他古代社会，尤其东方奴隶制来，古典民主政治却是进步多了。在那里，自由民中形成了一个比较强大的工商业阶层，他们与独立手工业者、小农等等组成了反对氏族贵族或大奴隶主阶级的联合阵线。所以，民主政治形成的结果，不但使自由民中的多数成员获得了政治权利和参与政治生活的保证，而且在经济上也维护了一般劳动

群众的利益，使小农和手工业者得到保护，工商业得到发展。

在古代希腊，所谓希腊人，意思是指通行希腊语的民族。主要分布地区是希腊半岛的雅典和斯巴达、爱琴海中无数的大小岛屿及小亚细亚的伊奥利亚和爱奥尼亚。在遥远的地区，还有黑海沿岸、北非、意大利南部、法国南部和西班牙东部地区所建立的许多殖民城市。“希腊”在古代并不是一个国家的名称，而是上述那些所谓希腊人所居住的地方的统称。在这个区域里有着许许多多独立的城邦国家。这些国家的行政形态，是由属于同一群体，在同一地区从事农业劳动与信奉同一个神祇的许多村落人民，经世代自然蕃衍而发展和组织成的一种社会。他们建立了共同市场、集会所和裁判所，在这里，不但氏族贵族、大奴隶主阶级能够对城邦的命运等重大问题作出决策，而且自由民的中下层，都能在政治生活、经济生活和文化生活方面发挥巨大的作用。从这一点看，古典希腊也不愧为人间乐园！他们是自由的，虽然这只是奴隶主、自由民的自由，没有奴隶的自由；虽然由于彼此不团结，自由也常常失去保障。但是，古典时代的希腊人毕竟以那个时代的最大的自由去进行创造。

希腊人在古典所有制的基础上所形成的世界观，与其他古代世界观相比较也是进步的。私有制的社会存在，决定了古典世界观是重视个人和个性的。但公有原则的并存，又决定了它对集体和国家的重视，形成了一个古典的民主主义思想。当然，由于时代限制，古典世界观在本质上并没有离开唯心的即宗教世界观的范畴，但是，另一方面，它承认人的伟大与崇高。古典世界观的主导思想是以人为本，人是主

体，是标准，是世间万物的尺度。而神不过是理想的人。尽管神生活在天上，人生活在地上，但本质上人与神并没有这种天壤之别。神的身上所体现的实质上是人自身，对神的赞颂实质上是对人自身的肯定。

在希腊艺术中有大量的裸体人物形象，其中流传下来的最完整和最丰富的是雕刻。其次，就是陶罐、陶瓶上的彩绘人物。此外，还有少量的壁画。这些艺术作品，大部分是为宗教活动服务的。譬如，有的雕刻本身就是神像，在神殿里供人膜拜；有的是根据神话传说中的神或神与人生的后代即所谓英雄的故事而制作的，作品放在庙里或作为神庙的建筑装饰。还有，当他们通过艺术作品来表现当时现实生活中所发生的战争时，也往往加进了某种神话的内容；那些历届竞技中优胜运动员的雕像虽然是一个个凡人，但其最终还是要放到神殿去取悦神祇。此外，那些精巧的画瓶彩罐，虽然有不少是日常用品，但也有许多本身与宗教活动有关……诚然，在远古的艺术中，绝大部分也是与原始宗教活动不可分的。两者之间既有明显区别，又有深刻的联系。原始艺术是一种广义的艺术。也就是说，原始人类在制作它们的时候，还未意识到这是一种艺术创造，“艺术”的桂冠，是后世文明人给它们戴上去的。原始人类创造它们，主要的并不是为了审美，而是出于某种实用的目的，诸如宗教、生产等等需要。进入文明社会以后，尤其发展到希腊古典文明的时代，虽然仍与宗教活动有关，而且有的还是直接为宗教服务的，但是，其中审美的意图越来越明显，甚至居于主导地位了。这是所谓狭义的艺术。宗教需要工匠、画家们去图释教义，但工匠、画家们在对神祇虔敬的创造同时，也有意无意地流

露了自己的世俗情感。古典文明时代的裸体艺术，与原始时代的裸体艺术一样，作为艺术品，不管是狭义的还是广义的，在某种意义上说，它们无非是人类情感的载体。在它们身上，都寄寓了人类最原始的本能欲求。生存欲与生殖欲作为一种动力，在本质上是动物性的。马克思认为性欲和饥饿属于"固定的"动力，它"存在于一切环境之中，而且它们只是在形式和倾向方面可能被社会条件所改变"。①在最初的裸体艺术中，人类把这种动物性的本能欲望直接地表露在自己所创造的对象上。随着向阶级社会的过渡，在人类自身的相互对抗中，这种渲泄的自由受到了压抑。但是，正如恩格斯在《反杜林论》中所指出，"人来源于动物界这一事实已经决定人永远不能摆脱兽性，所以问题永远只能在于摆脱得多些少些，在于兽性或人性的程度上的差异。"②这也就是指在形式和倾向方面被社会条件所改变的程度。人是社会的人，社会的文明陶冶，使人的兽性越来越为人性所代替，人类在性爱方面越来越道德化。人类自意识的萌发，使他们不再象一般动物那样，依靠本能去满足它们所属的种的标准和需要，而是自觉地适应所改造的对象的规律，并且同时也把本身固有的标准运用到对象上。到希腊古典文明的时候，人类开始更有意识地作出对自身的审美规范。这是由动物性向人性的转变，是固定的动力在新的社会条件下以一种审美的形式和倾向出现，是文明时代人类最隐蔽的情感的升华。"只有到了有教养的人，形状举止以及外表一切样式的改变

① 《马克思恩格斯全集》，英文版，第5卷，第596页。转引自E·弗洛姆《马克思的历史唯物主义》，《哲学译丛》1970年第3期。

② 《马克思恩格斯全集》，第20卷，第110页。

才都是从精神文化出来的”①，在希腊古典文明时期的精神文化，哺育出了人类历史上一代不可企及的模本。在形形色色的人物雕像中，看出了当时的人的形状举止和外表样式的理想规范。

希腊裸体艺术的繁荣，与其特有的一些传统的裸体习俗也有极大的关系。从更深的历史渊源探究，这种习俗还是要追溯到原始的年代。“形状举止和外表一切样式”改变了，或者说这种对裸体的崇尚已经提高到了一个新的、审美的层次。但是，这种以裸体为美的部分生活习俗和广泛的艺术繁荣，毕竟是在以露体为耻的时代出现的，之所以出现这种现象，其最深底蕴，还是人类原始的性意识。希腊艺术中的裸体人物，男性的大致有神、英雄、战士和运动员，他们的出现，依旧是原始的性的炫耀特质的延续，是男性自欣赏心理的反映。女性裸体有神有人，但主要是美神的形象。而且值得注意的是，裸体美神的形象出现得很晚，直到古典后期才见诸于雕刻。这里既残留了原始人类对生殖崇拜的意识，同时（也是更重要的），还反映了女性被欣赏的社会心理和人类占有欲的剧烈抗争。也就是说，直至最后，才以裸体美神的出现来求得解脱。这些裸体人物形象，不论男女，都以一种理想的美的形式出现，这是人类审美意识发展过程中的一次飞跃。黑格尔论述希腊雕刻时说：“发明了这种造型艺术的个性，单凭形式方面的抽象就把它完全表现出来，而且达到难以匹敌的完美，这只有希腊人才能做到，根源在于希腊宗教本身。一种精神性较强的宗教就会满足于收心内视和虔

① 黑格尔：《美学》，第1卷，第39页。

诚默祷，把雕刻作品只看成奢侈多余的事。但是象希腊人所崇奉的那种陶醉于感性观照的宗教就必然要不断地进行创造，因为对于这种宗教来说，艺术的创造和发明本身就是一种宗教的活动和宗教的满足；而对于希腊人民来说，观看这类艺术作品并不只是看看而已，而是他们的宗教和生活的一个组成部分。……由于具有这种公众性，希腊人的艺术并不只是一种装饰，而是生命攸关的必须满足的一种急需，正如绘画对于鼎盛时代的威尼斯人那样。”①审美的与实用的；创造与满足，在一个更高的层次上统一起来了。从人类本身的需要来考察，宗教与艺术依旧是一条通途。希腊的裸体人物形象，与其说在那些男男女女身上荷载着宗教，不如说是在宗教的身上荷载着男男女女。经历了一段长期的压抑，人类在潜意识中通过这条途径去寻找着理想的性爱的天堂。在古典文明的希腊，爱，本身就是一种宗教，爱的宗教！

**2.神的世界**

古代希腊信仰多神教，几乎每个城邦都有自己膜拜的神祇。虽各有区别，但诸神的来历多是源自奥林匹斯山，隶属同一亲族、同一血统。在天上诸神的世界中，也同样存在着如人间的社会组织。那里照样有最高统治者，也有分工不同、各司其职的官员。照样有人间的争夺与厮杀，也有人间的友好与情爱。每一位神祇，都有他的人格故事背景。在许多场合，人和神没有不可逾越的界线。他们共同生活、参加战斗以至恋爱生育。这一切，编织成了早期希腊的历史、文学和

---

① 黑格尔：《美学》，第3卷，上册第180页。

哲学，也组成了一个神的世界。

希腊神话传说中认为，宇宙本源是一片混沌，没有天地四极之别。后来，渐渐分开，形成天空、大地和水。混沌中出来了天父乌拉诺斯和地母该亚。天与地生了一大群儿女，叫做提坦。父亲害怕儿女们，竟把大家幽禁在黑暗中。其中有一个儿子叫克洛诺斯的揭竿而起，领导众兄弟反抗自己的父亲，夺取了王位。后来，克洛诺斯的儿子宙斯篡夺了父亲的王位，成了天上诸神世界的最高统治者。他有两个兄弟，一个叫波塞冬的当了海里的王，另一个叫哈得斯的当了冥间的王。这其实是一场生动的人间争夺与厮杀，反映了人类进入阶级社会前后的剧烈的争斗。争斗的结果，以一种相对稳定的社会结构沿袭下来了。在希腊艺术中，常常有众多的神出现，但作为一个家族和社会，表现得较多的是奥林匹斯山上的神祇。如早期的神庙装饰浮雕《奥林匹斯山十二神图》，从右至左排列着十二位神祇：太阳神阿波罗，月亮神阿耳忒弥斯，天帝宙斯，处女神雅典娜，海神波塞冬，天后赫拉，火神赫淮斯托斯，农神得墨忒耳，战神阿瑞斯，美神阿佛洛狄忒，使神赫耳墨斯，春神珀耳塞福涅等。人物都是直立的，身体一律朝右面。除了两个头部转向后面以外，其它一律向前。手上都拿着各自的武器或象征物，动作也几乎相同。十二位神祇中，有着衣的，也有裸体的，作品风格古朴。另外，在雅典卫城的巴底隆神庙的饰带浮雕上，还留下了古典盛期的菲底亚斯的不朽杰作。那里描绘的是奥林匹斯山上的十二位神与雅典人民共同欢度雅典娜庆典的活动。在长达一百六十米的饰带上，雕刻着雅典群众的游行队伍。其尽头，就是坐在条凳上的十二神像，浮雕以巧妙的烘托手法突

出了神的形象。在古典希腊人的心中，众神是会下凡来与他们共庆佳节的，只不过是神形不能为凡人肉眼所见罢了。游行队伍有骑马青年、战车行列、城邦长老、伎乐队、礼物队、献礼少女、将军、城市首长等，气氛由欢腾、活泼而严肃。直到尽头，就出现了十二位神祇的形象。他们虽然与众不同，坐在凳子上，但是姿态亲切、举止随便，神和人都交融在节日的幸福与欢乐中。奥林匹斯山诸神的世界，折射出了人类的社会现实。这里宙斯就是家长，其余的都是他的血缘亲属。在上面经常出现的十二位神中，赫拉是他的妻子，阿瑞斯和赫淮斯托斯是他的儿子，雅典娜和阿佛洛狄忒是他的女儿等等。反过来，人间的庆典，实质上也是他们家族的庆典。

马克思说，“希腊神话不仅是希腊艺术的宝库，而且是希腊艺术的土壤。……希腊艺术的前提是希腊神话，即在人民幻想中经过不自觉的艺术方式加工过的自然界和社会形态。”①当希腊雕刻从这个土壤诞生的时候，它已经是在掺入了理性因素的想象中，经过了又一次的，而且是自觉的艺术方式加工的自然界和社会形态了。希腊雕刻的人物形象，不管是天上的神还是地上的人，都没有复杂的表情和动作。透过人物整体，在单纯与静穆中显示出一种理想的美。从手法上说，这是一种概括和抽象。此外，裸体的表现，又是一种概括和抽象。它超脱了具体与有限，把人的形象提炼成最纯粹的、没有任何附加标志的“人”。“希腊民族性格的特点

---

① 马克思：《政治经济学批判·导言》，《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，第64、65页。

在于他们对直接呈现的而又受到精神渗透的人身的个性具有高度发达的敏感，对于自由的美的形式也是如此，这就使得他们必然要把直接呈现的人，即人所特有的受到精神渗透的躯体，作为一种独立的对象来雕塑，并且把人的形象看作高于一切其他形象的最自由的最美的形象来欣赏。所以希腊人抛开不让人看到人的自然身体的那种羞耻感，并不是由于他们对精神事物漠不关心，而是由于他们要求美，就对涉及欲念的纯然感性事物漠不关心。所以他们有意把许多雕像都雕成裸体。”①这段论述，对希腊艺术的概括抽象手法很好地显现精神意蕴的看法是很有见地的。但是，当他谈到裸体与非裸体的的比较时，就未免失之偏颇了。他认为形体上的精神表现局限于面孔及全身的姿态和运动，局限于由手足和两腿的站相所流露出来的举止动静。因为这些器官是向外活动的，所以最能通过它们的姿势和运动表现出精神状态。至于身体的其余部分却始终只能显出纯然感性的美，在它们上面可以见出的差别只是体力大小，筋肉发达的程度或柔嫩的程度以及性别年龄等方面的差别。所以，就美的观点来说，这些部分的裸露对于形象的精神表现也不起什么重要作用。如果所要表现的主要是人的精神方面，把这些部分遮盖起来就是符合端庄的观念的。理想的艺术对身体上每一个别部分一般都要完成的任务是把动物生活需要方面的细节安排如血脉，皱纹，皮肤上的毛之类抛弃掉，而单把形状生动的轮廓所含的精神意义突出地表现出来，这正是服装所做的事。服装把各器官的多余部分遮盖起来，这些部分对于维持身体健康

---

① 黑格尔：《美学》，第3卷，上册第158页。

和消化之类功能固然是必要的，对于表现精神却是多余的……这些议论，实质上又把欲念与美，把人的完整统一体又绝对割裂开来了。同时，也未免轻视了大量裸体形象存在的这一事实。

在希腊雕刻的神的世界中，着衣和裸体的形象一直并存。有的神一直用裸体表现；有的神既有裸体、也有着衣；有的神原来是着衣的，但后来又出现了裸体；还有的神则一直是着衣的。上面提到的两件奥林匹斯山十二神祇的雕刻中，就反映了这种情况。在整个希腊艺术的神的世界中，一般说来，男性神中通常表现为裸体的有小爱神厄洛斯，青年神，英雄和英雄神。常见的如珀耳修斯，赫拉克勒斯，忒修斯和杰生之类。还有山神、林神和酒神等等。宙斯有裸体也有着衣的。女性神祇原来都是着衣的，后来到公元前四世纪美神出现裸体，而且风靡古代希腊世界。但也有一直着衣的，如天后赫拉，雅典娜，女灶神，女月神，女谷神和诗神等等。与天上的神相适应，地上的人也一样有区别。如在男性中，青年、运动员多用裸体；在女性中，一些乐伎、侍女等有的用裸体；女战士和女运动员有的用半裸体；在酒神节中沉醉于舞蹈狂热的男男女女也会用裸体……据文克尔曼统计，希腊雕刻中女像有十分之一是裸体的。神的世界与人的天下一样，形形色色的人物形象，既表现了深邃的精神意蕴，同样也显示了纯然感性的美。

## 二

### 1.众神之首

在神的世界中，宙斯是众神之首。希腊雕刻中有不少他的雕像。有古典盛期，奥林匹亚宙斯庙内就供奉着一尊菲底亚斯的巨制宙斯像。据史料记载，整座像高达十四米，用黄金和象牙镶嵌而成。基座上有一系列金质浮雕和立体雕像，宙斯以正襟危坐的姿式置于其上。黄金象牙相互辉映，真有金雕玉砌之感。不但气势雄伟，而且富丽堂皇。宙斯那种至圣至尊的状貌是可以想象的。无怪乎被古代世界列为“世界七大奇迹”之一。另一件也是属于“世界七大奇迹”之一的作品，就是希腊化时期培尔甘蒙的宙斯祭坛的巨大饰带浮雕。培尔甘蒙是亚历山大死后出现的一个独立小王国。它的开国统治者都是艺术爱好者，公元前197年，攸美奈斯继位后，决心要将它建成一个可以与亚历山大理亚相媲美的城市，于是修建了不少宏伟壮丽的建筑物。宙斯祭坛是其中之一，建于公元前180至170年之间，占地约三十多平方米。祭坛的座基四周装饰着巨大的浮雕饰带，其中的人物比真人还大。整个饰带高达两米多，全长约一百三十米。其内容表现众神与巨人战斗的阔大情景，人物众多，前后重叠，纵横交错，但组合得紧密而巧妙。在勇猛的厮杀中，神和巨人都显示了充沛的生命力。其中宙斯以半裸体的形式表现。上半身裸露着，一条披带以弧形从身后搭到了右肩。下半身仍松散地系着披滑下来的宽大衣裳。他以左脚向前的大弓步倾斜站立，加上衣纹线条的烘托，显出一种勇猛的动势。在他的前方，是

三个完全裸体的跪着的巨人。宙斯高扬雷电棒正要向敌人打去。神界中的这场厮杀，实质上就是一场家庭内部的争夺战。巨人是乌拉诺斯的血与该亚所生的后代，属宙斯的叔父一辈。他们力大无比，但在进犯奥林匹斯山时，还是被宙斯和众神打败了。该亚为了替子报仇，生下提丰，再次与之交战，又被挫败，巨人之战终告结束。这是天神的相互残杀，其实也是人间的同室操戈。父系家庭公社的社会形态，"含有后来在社会和国家中广泛发展起来的一切对抗性的缩影。"①宙斯的表现形式中着衣居多，如前所述，这是人类长期抗争的结果。作为家庭的父亲、作为天帝的尊严，是应该着衣的。与此相关，天后赫拉在希腊雕刻中是一直着衣的。除天帝以外，她不能允许任何人占有。这与宙斯的朝秦暮楚形成了鲜明的对照。天帝的着衣，象征着男性的权势；天后的着衣，意味着男性对自己的财产的保护。

宙斯也有不少表现为裸体的形象，这是人与大自然长期斗争的结果。当人们心灵中最强有力的形象需要对象化的时候，很自然地就从自身的人格中去寻找归宿。在人类成长的历程中，有着男性取代女性而主宰天下的英雄时代，但再也没有比这个阶段更富于征服的伟力了。具有毁灭威力的自然现象唤起了人类对自身辉煌历史的追忆——只有那种巨人才能与这可怕的自然力相匹敌。在面临强大威胁的恐惧中，一种抵抗心理本能地抬头。于是，以往那种显示力的男性自炫的个性便披着神的外衣出现了。恩格斯说，随着"自然力被人格化，最初的神产生了"②。随着神的形象的物化，人类性的

① 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，第36页。

② 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第220页。

自炫的原始心理也对象化了。在希腊神话中最早出现的是雷神，也即天帝宙斯。他被传颂为掌握着雷电云雨、可以随意降祸赐福于天上人间的众神之首。在希腊古典文明时期的裸体神像中，他也是出现得最早而且是最多的形象之一。1928年于希腊攸比亚附近的浅海中发现一尊青铜宙斯像(图91)，高达两米多。作品制于公元前460年左右。这是古风时期雕刻艺术的最重要的代表之一，也是二十世纪极重要的一项古典艺术的发现。它的作者未能肯定，但一般认为与古风时期铜雕大师阿吉斯那德有密切关系。阿吉斯那德是伯罗奔尼撒铜雕艺术最伟大的代表，也是古典时期米隆、坡利克里特和菲底亚斯三位雕刻巨匠的老师。他的作品从前一直未能找到，这个宙斯像的发现至少可以使后人能窥见其创作风格之一斑。宙斯被处理成两腿张开、两臂前后舒展的扩散型形体，显出一种气吞山河的气魄。在当时的希腊，常常有以宙斯和巨人战斗为题材的作品。这个铜像所表现的，也许是宙斯正在挥动雷斧轰击敌人。他左脚前跨，右脚踮起；左手平伸直指前方，右手已平举到后面正欲往前挥动。这是以雷霆万钧之势摧毁对方的一刹那。这种大幅度的动作很好地表现了一种力度，烘托出一种战无不胜的气势。人物的面部表情上虽然留有古风时期的呆板，但动态的处理却很大胆。人体的结构也表现得非常准确，不愧为一个神的世界的最高统治者的形象。另外，也有人认为这是海神波塞冬的像。在神话中，他常手执三叉戟，驾着金鬃铜蹄马拉的车子在海上巡行。他能呼风唤雨，还能制造地震。持此说者认为雕像右手握着三叉戟，身体重心集中于一点，呈现出正欲投掷的动态。但是，不管是宙斯还是波塞冬，表现一个统治者的雄壮威严的

形象，表现一种震天撼地的力量，才是这类男性形象的真正精神内涵。与此相类似的作品都应作如是观，如现藏罗马特尔美术馆中的《统治者立像》等等。

在古希腊的裸体神像雕刻中，出现得比宙斯还要多的是阿波罗。阿波罗是主神宙斯和勒托的儿子。天后赫拉出于妒忌，禁止世间任何地方在勒托生产时收留她。她到处奔波，最后落到一个荒无人烟的小岛，终于在那里生下了阿波罗和他的孪生妹妹阿耳忒弥斯。后来为了感谢这个小岛，称它为得洛斯，即光明之意，并以它为希腊的中心。阿波罗是太阳神，权力很大，主管光阴、青春、音乐、诗歌等，并代表天帝宣诏神旨。在希腊神话中，还有一个赫利俄斯，也是太阳神。有人认为，赫利俄斯就是阿波罗，或阿波罗篡夺了对方的太阳神位置。虽然阿波罗在奥林匹斯山上并不能与天帝相提并论，但他的地位和权力也是举足轻重的。在某种意义上说他也是一个为首的神祇。如果说宙斯是一个毁灭的神的话，那阿波罗则是一个创造的神。原始人类很早就看到了太阳的创造威力，它给大地以光明，给万物以生命，给人类予青春、音乐和诗……这一切，都是郁郁生机、幸福愉快的象征。人类把这一切，集中在一个青春年少、意气风发的男性身上，与毁灭的宗旨迥然相异，这里表现的是创造；与老年的收敛和冷峻不同，这里是青年的欲望和激情。它有太阳般的热烈，有太阳般的伟大！从动物到人，在性的选择过程中，尤其在青春年华的性的活跃中，最能体现出那股不可遏止的生命力和无法穷尽的创造力。在人类原始蒙昧的年代，对这股力的好奇曾经集中在自身的性器官上。尤其对男性器官的崇拜，使性的自炫心理发展到了巅峰。进入文明以后，

他们不再单凭动物本能性的想象去比附自身，而最终升华为一种美的形式。到希腊古典文明的年代，阿波罗实质上就是一个强健匀称、英俊倜傥的青年了。他风流年少，富有修养。他是人类男性美的象征，是人类漫长历史时期性选择的产物。所以，当他以完全赤裸的形式出现在古典希腊的时候，就已抛开了不让人看到人的自然身体的那种羞耻感，去炫耀自身那高于一切其他形象的最自由的最美的形象了。

在古代希腊，裸体的阿波罗神像在很早就问世了。如发现于彼奥提亚普土斯山的阿波罗像，大约就是公元前六世纪的作品。希腊的纪念性雕像的出现大约是公元前七世纪三十年代，源起于克里特岛。那时的作品风格与埃及雕刻很接近。希腊古典社会的繁荣，促进了雕刻艺术的迅速发展。到公元前六世纪前半期，雕刻的材料逐渐由原来的石灰石变成了大理石，而且青铜也越来越多，雕刻的技巧也日趋成熟。那时候雕刻裸体只限于男性，女性全是着衣的。《普土斯山的阿波罗》算是早期较进步阶段的作品了。他正面直立，脸上露出一丝“古式的微笑”。雕像突出地表现了那种男性的强健肌体。然而，毕竟是刚刚摆脱埃及的模式，在观察方法上依然未脱原来的稚气。与此同时期的还有《特奈亚的阿波罗》等。进入公元前五世纪前后，伴随着青铜雕刻和铸像的发展，裸体男性的雕像制作也出现了较大的进步。虽然在姿态和神情上仍未离开古式时代的风范，但人体结构越来越准确了。如《皮翁比诺的阿波罗》(图92)就是一个重要代表。该青铜像于1832年发现于皮翁比诺海，据推测可能是出自赛西翁艺术家之手。与上述两尊立像的双臂下垂不同，皮翁比诺的阿波罗两臂屈起，双手置于身体前方，使雕像在静态中显现出动

感，这个时期比较优秀的作品还有《史屈朗福的阿波罗》等。从以上作品中不难看出，刚刚步入古典文明的希腊人，在努力寻找一种能够体现男性精神的外在形式，男性力的美一直是当时雕刻家所捕捉的形象。

到了公元前五世纪初，阿波罗的形象才逐渐找到了自己的理想。英国博物馆藏的《梭苏——古菲埃阿波罗》（因原藏者名字而得名），从壮实而匀称的躯体塑造中透出一种雄健的美，与原来的那种质朴而古拙的风格相比，明显地提高了一步。还有另一尊藏于雅典博物馆的《附有翁法洛斯的阿波罗》，据认为是同一原作的另一摹品。翁法洛斯是一种祭器，雕像出土时因伴有此物而得名。古典初期雕刻艺术最优秀代表是奥林匹亚的宙斯庙的山墙雕刻。东面山墙是以宙斯为中心的一组群雕，西面山墙则是一组以阿波罗为中心的群雕，可见阿波罗的形象在古代希腊人心目中的地位。西面山墙表现的是一个紧张的战斗场面：拉庇泰人的国王庇里托俄斯和希波达弥亚结婚时，邀请了半人半马怪肯陶洛斯人赴宴。婚宴上他们野性大作，为首的欧律提翁要抢走新娘，其余的也各抢一女郎，于是发生了一场恶战。最后被赫拉克勒斯、涅斯托耳和忒修斯等战胜。阿波罗出现在这场厮杀着的人群中间，伸出右手，似乎要作出这场搏斗胜负的最后裁决一般（图93）。在阿波罗的两边，是庇里托俄斯和忒修斯，他们正勇猛地挥刀砍向肯陶洛斯人，表现出一种必然胜利的气势。作品中的阿波罗体魄健壮，动态稳重，表情庄严，以一种真理化身的形象出现。在艺术处理上，很注意形体的概括。搭在肩上和手上的披风形成了一种装饰的效果。这一切，都很好地烘托了太阳神那种雄姿英发、品格超群的风貌。阿波罗是

古代希腊人心目中景仰的神祇，也是希腊人男性美的理想规范。古典时期几百年中，人们一代一代地把追求和寄托都凝聚在他的身上，使之日臻完美。一直到希腊化时期，还有不少佳作。其中如《百费德勒的阿波罗》是一个代表。该雕像因原藏百费德勒雕刻馆而得名，在十八世纪末曾被誉为希腊雕刻中最好的作品之一。当然，这与当时包括巴底隆神庙上的雕刻在内的许多杰作尚未被人知晓，或仍埋没于地下海底等因素有关。但尽管如此，它也不愧为一件传世精品。原作可能出自公元前四世纪雷欧卡利斯之手。他身体略向前倾，虽双手的前臂已经散佚，但仍旧可以看得出他平举着左臂，昂首顺着左手远眺前方。左脚向前跨一步，支撑着全身的重心；左脚脚跟踮起，脸上出现庄重而宁静的神态。与上述奥林匹亚宙斯神庙的阿波罗像的健壮体魄和概括的样式不同，百费德勒的阿波罗姿态在庄重中显得优雅。他身体修长，脚步轻快。雕刻手法细腻逼真，那光滑的柔软的肌肤、波浪般卷曲的头发以至那皱褶有致的披风等等都表现出了一种难以企及的精美。这一切，尽管从一般的人的肌肤的刻划开始，但又超越了个别的肉体形象；尽管从现实的表现开始，但最终又把人们引到一个超越现实的境界。这是一种理想的体现，在后来的古典主义时代受到最大的赞赏。难怪文克尔曼曾把它誉为古今美的最高理想。他是继菲底亚斯以后又是一个理想的形式。

人类最早是慑于大自然的威力而创造了神，而希腊人把这些神付诸可视的时候，在有意无意中又再现了人。马克思在《神圣家族》一书中，讲到小说《巴黎的秘密》里的主人公玛丽花对自然美的热爱时说过："太阳和花给她揭示了她

自己的象太阳和花一样纯洁无瑕的天性”①。同样道理，对大自然的威力的赞颂，也揭示了人类自己所具有的象雷电和太阳的威力一般的，能战胜大自然的天性。当它通过裸露着的人自身的形体表现出来的时候，更增加了作为“人”的骄傲！当然，这是一种超越了功利的潜意识的满足，它已升华为一种审美的快适。作为一种审美的观照，整个希腊雕刻的裸体人物形象突出地给人以力与美的感受。宙斯与阿波罗，可以说就是男性中的各有侧重的两个典型。如果把前者看作“力神”的一个类概念的话，那后者则是一个“美神”的类概念了。希腊雕刻中的许许多多裸体男性雕像，不管他们是神是人，作为艺术形象，基本上都可以笼统地归属到这两个大的类型中去。

### 2.力神与美神

正如早期的宙斯或阿波罗的神像一样，男性的力的表现是希腊人在艺术上的着力追求。在人物的粗拙强悍的形体中，透出一种动物性的愚蛮。如古式时代的《克里奥比斯像》，大概是现存的这个时期最早的作品了。克里奥比斯是希腊传说中的著名英雄，是阿尔哥斯城赫拉神庙女祭司的儿子，因为对神的虔敬而得到长生不死的恩赐。雕像大约作于公元前六世纪前半期，人物正面直立，双手垂直放下，两臂比例明显嫌短。胸、腹部的肌肉仅仅用刻出的轮廓线来表示，未能理解内中结构。但是通过宽阔的肩膀、粗壮的四肢以及略短的颈项等等，也使人物显示出了一种犹如多立安柱式般的力量感。与此类似的，还有在雅典附近的阿纳维索斯

① 《马克思恩格斯全集》，第2卷，第212页。

出土的《库罗斯像》（图94），大约制作于公元前520年，又称库洛伊索士的墓像。由基座铭文得知，系追悼阵亡者的纪念雕刻。粗壮的肢体中渗出一股强力的生命活跃感。从作品的方法上，我们明显地看出人们力图再现男性身上的那种原始慓悍的特性。到古典初期，著名的作品有《弑暴君者像》，这是克里提奥斯和奈索特斯合作的杰作。弑暴君者是指雅典人哈莫底奥斯和阿里士托斯顿，他们共同策划刺杀雅典暴君希庇亚斯。行刺虽未获成功，但引起了雅典人民推翻僭主政体的运动。雅典人民为了纪念这一功绩，为他们立了像。与以前的作品相比，人物动作幅度加大了。两个人都以相似的姿态往前扑杀，但年青的哈莫底奥斯高举着握刀的右手，年长的阿里士托斯顿则平举着搭着披风的右手，对称而有变化。这里的人体，已经不仅仅着力于对粗壮的自然形态的歌赞，而且开始了对躯体的匀称、动态的舒展的推敲。

希腊人经过一百多年的摸索，到古典盛期也即公元前五世纪的时候，终于摆脱了那种素朴的自然性的束缚，而自由地把力与美统一于一身了。这里的美，是一种狭义的美，是指经过艺术家有意识的提炼加工的一种形式，比较突出地显现在人物的造型、比例等等方面。这是人类思维的一个飞跃，发展到后来，甚至形成了一种相对固定的样式，如重心落在一只脚上的站立姿势，单纯静穆的仪态表情等等。这是一种提炼出来的、体现了时代共同审美心理的理想的形式。这是人类走向成熟的一个标志。古典盛期的菲底亚斯的作品，正是这种成熟形象的体现。菲底亚斯是公元前五世纪著名的雕刻家，伯里克利当政时期，他一直作为文化方面的得力助手。从四十年代初期至三十代年末期约二十年时间，他一直

领导雅典的整个艺术事业。在此期间，制作了巨型的雅典娜单独雕像。同时，还领导和参与了巴底隆神庙等主要建筑雕刻装饰，为雅典作出了巨大的贡献。后来又为奥林匹亚制作被誉为世界七大奇观之一的宙斯像等许多作品。菲底亚斯这个名字已经成为希腊雕刻全盛时期的象征。作为裸体男性形象的代表，是《奥林匹斯》（图95）和《伊利索斯》（图99）。奥林匹斯或称奥林匹斯山神，是雅典卫城巴底隆神庙东面山墙的一座雕像。整个山墙是表现雅典娜从宙斯头脑中诞生的故事。雕像大部分已散佚，所留下来的也残缺严重。《奥林匹斯》也有人认为是忒修斯，甚至还有人认为是狄俄尼索斯。这些考证上的分歧并不重要。他的艺术魅力，在于雕刻家谙熟解剖关系，借着粗豪的斧凿效果把男性的力与美表达出来了。难怪他被誉为最完美的一尊裸体男性雕像。那斜卧着的正欲起身的姿势，那准确而概括的肌肉团块，生动地体现出了青年男子的内在生命力。也许，把他理解为奥林匹斯山的象征更为合适，那充满青春朝气的躯体，与迎着早晨刚刚出现的阿波罗光辉的奥林匹斯群山的勃勃生机，的确达到了一种情感上的契合。与此相对应，在西面山墙上有一尊《伊利索斯》。这面山墙内容是表现雅典娜与海神波塞冬争当雅典保护神的故事。这尊雕像象征流经雅典的伊利索斯河。人物是侧卧的姿势，左手将上半身支撑起来，整个身躯的一条弯成弧形的线条，使人物有如绷紧的弓一样充满了弹性。加上那宽阔的肩膀，丰厚的胸大肌和隆起的肱二头肌，让人联想到这是一股有如伊利索斯河一样永无穷尽的力量源泉。

古典盛期，在男性人体的雕刻中自由地把力与美集于一身，这在艺术表现上是一个很大的进展。力，透过美的形式

传达出来；人们在审美的愉悦中，又领略到一种力的内涵。后来，由于地域的差异和随着时代的发展，往往会表现为对这两个方面的不同强调。这就形成了前面提到的所谓“力神”与“美神”的两个类概念。除了宙斯以外，作为力神来表现的最多的是赫拉克勒斯。赫拉克勒斯在希腊神话中就是一位力大无比、勇武过人的英雄。他是宙斯与阿尔克墨涅所生的儿子。还在摇篮时他就已经显露出英雄的本色。出于对阿尔克墨涅的忌恨，他一出生就遭到天后赫拉的暗算。她派两条毒蛇钻进摇篮，企图置他于死地。但没想到竟被这个婴儿连头扭断。后来在养父安菲特里翁教育下长大成人，并作出了许多英雄业绩。早在公元前八世纪的荷马时代，就有表现英雄的雕刻作品出现，如《赫拉克勒斯与肯陶洛斯》（图36）。有关的故事，在前面介绍奥林匹亚宙斯庙山墙上的阿波罗雕像时已谈到。但这里所刻画的英雄与半人半马怪的关系，显然不是在厮杀，而是在作友好交往。他们互相拥抱着，赫拉克勒斯脸上呈现出滑稽的微笑，而肯陶洛斯却瞪着惊奇的大眼睛。他们头上都戴着同样的帽子，脸上也长着同样的大胡须。作品充满了一种稚拙的幽默感。这时候的英雄形象，还明显地存留着非洲大力神的痕迹，对英雄和半人半马怪，都是有意地突出他们的性器官以及臀部等部位，而对他们的筋肉结构之类，尚未曾给予注意。古典时期以后，表现最多的是他的十二项英雄业绩。传说中的这十二项英雄业绩，也许是远古人类与大自然搏斗的英勇精神最集中的凝聚，所以，赫拉克勒斯也成了古代希腊英雄中最足以骄傲，也就是最能满足人类自炫心理的人物。黑格尔认为，赫拉克勒斯的十二项伟绩似乎也象征一年十二个月，赫拉克勒斯一

方面是完全按照人而个性化的一位英雄，另一方面也具有象征化的自然界的意义，他是太阳行程的一种人格化。这有他深刻的见地，人类对大自然的认识通过这个英雄的躯体表现出来了。与此同时，人类战胜大自然的骄傲也通过这英雄的躯体表达出来了。这时候，以寄托着精神的人体形象作象征，已进入了最高的阶段。“其中最圆满的是人体形状。在这个阶段，人体形状显得已刻划成为一种更高的更适合的表现形式，因为精神到了这个阶段一般已开始离开单纯的自然事物，转到它自己的独立的存在来表达自己”①了。建造于公元前五世纪八十年代的雅典宝库，其中回檐浮雕就有以赫拉克勒斯的故事为题材的创作。现存德尔菲博物馆的一块就是表现英雄完成第三项功绩，即生擒刻律涅亚山上有金角铜蹄的赤牝鹿的情景。浮雕虽然损毁严重，但头部、躯干以及左腿仍保存完好，看得出英雄一跃而起，腾空猛扑牝鹿的雄姿。古风时期奥林匹亚宙斯庙的十二块回檐浮雕，也是以英雄十二项功绩为主题的。如其中第七块，也就是第七项功绩——驯服克里特的一头发疯的牡牛。作品中赫拉克勒斯以大跨度的动作和急促回转的身躯迎战冲撞过来的公牛，以身体的强烈扭曲表达出一种不可阻挡的力量。又如第十一块浮雕（图98），表现英雄从百头巨龙那里夺取三个金苹果的故事。赫拉克勒斯代替阿特拉斯背负着苍天，让他到圣园里去引诱毒龙入睡并将它杀掉。最后用计骗过看守的仙女，摘回三个金苹果。浮雕中央的就是赫拉克勒斯，他正替阿特拉斯

① 黑格尔：《美学》，第2卷，第67页。

托着天空。站在他前面的是阿特拉斯，手里拿着已经取回的金苹果，并故意以此逗引他。阿特拉斯是被宙斯打败后受罚永远托着这世界极西处的天空的。他打算让赫拉克勒斯永远代替他。站在英雄背后的女子是阿特拉斯的女儿，也有人认为是雅典娜，她举起右手似有意助英雄一臂之力。与第七块的表现手法不同，这里没有大幅度运动的线条和扭曲的躯体，相反是三根几乎是笔直的线条。在画面上赫拉克勒斯顶天立地，有如竖着的柱子般用头、肩和手顶着苍穹。

此外，表现英雄的圆雕也不少。如意大利那不勒斯博物馆藏的一尊《赫拉克勒斯像》(图99)。作品据考证可能是公元前四世纪下半期大雕刻家留西坡斯原作的摹品。从文献记载上看，留西坡斯没有制作过女性雕像，他一生主要是塑造男性的神、英雄和运动家等富于力量表现的形象。而且在塑造过程中有意将人体比例拉长，打破了前人波留克来妥斯所创立的规范。赫拉克勒斯像中明显表现出这种特色。雕刻中的英雄正处在完成第一项业绩以后的短暂的歇息刹那。他斜倚在石柱上，那里披挂着他刚刚剥下的骚扰涅墨亚山谷羊群的狮子的毛皮。人物拉长的比例，夸张的上半身以及那紧张隆起的肌肉团块，使之有如巨人一般出现在观众面前。他重心落在左腿，右脚微微往前移出，左腋撑在石柱上，左手背于身后。整个身躯往左倾斜，有如一座大山将要倾塌之状，令人不禁怀疑那根石柱的支撑能力。这种人体形状对精神的表现，的确有如黑格尔所说的“成为一种更高、更适合的表现形式”了。在公元一世纪左右，还有一尊著名的雕像，那就是收藏于意大利梵蒂冈博物馆的《望楼的躯干雕像》(图100)。这是一件残缺的作品，头部、双臂以及小腿已经散佚。因存

放于梵蒂冈的望楼而得名，但有学者认为，这可能也是赫拉克勒斯的雕像。作品出自雅典的阿波罗尼阿斯之手，他以精确的解剖学知识和娴熟的技巧，刻划出一个魁伟而扭曲的躯体，那痉挛而颤抖的肌肉团块使人感到其中蕴蓄着一股一触即发的爆炸力。除了赫拉克勒斯以外，也还有其他人物形象，其中最著名的是《拉奥孔》。拉奥孔是普里阿摩斯和赫拉柏的儿子，特洛伊城的祭司。希腊人围攻特洛伊十年不下，最后想出木马计智取。拉奥孔警告特洛伊人不要把希腊人故意留下的木马拉进城内，以免中计。不料此举得罪了雅典娜等神祇，因为自战争开始，天上众神也分成两派，雅典娜支持希腊人。于是，她在盛怒之下派出两条巨蟒，在一次祭祀中把拉奥孔连同他的两个儿子活活缠死。《拉奥孔》是希腊化时期罗德岛雕刻的杰出代表作，作者为阿格桑德罗斯、坡留多罗斯和阿典诺多罗斯等三人，约制于公元前二世纪至公元前一世纪之间。拉奥孔与巨蟒纠缠搏斗，显出了非常复杂的扭曲动作。人物右臂弯向颈项的后面，两手握着长蛇，头和身都往后仰着。两腿分开，屈成半站半坐状，动作呈离心的四面分散形，站立也很不稳定，突出了人物痛苦挣扎的情景。微张的口，紧锁的眉，显出一副痛苦绝望的表情。但是，即便是这种时刻，人物形象也不显得丑。所以十八世纪德国美学家拉辛在其专著《拉奥孔》中曾以他为例，论证诗与画的区别，认为画（雕刻）即便在这种时刻仍然表现美。是的，人类对美的追求越来越明确了，不论是赫拉克勒斯、拉奥孔，还是其他这类力神的形象，都是在着力雕琢男性肌体结构和团块起伏交错的美。也许，古代希腊人在这里寄托着他们的苦闷和无奈，彷徨与忧伤。他们在潜意识

中，希望再度出现人类历史上有过的那种足以自豪的英雄年代，并以此为憧憬，策励自己奋力挣扎、勇猛苦斗。

与力神相对应的是美神，也就是以阿波罗为类概念的一部分相对突出优美表现的男性形象。希腊古典盛期开始，在雕刻中集力与美于一身。但反映在艺术史上仍有风格的变化。美神的雕像，从地域上看，较多地出现在雅典派；从时间上看，较多地产生在公元前四世纪。以菲底亚斯为标志，公元前五世纪的雄浑崇高，可以说是以力表现美；而到公元前四世纪转为优雅秀美的倾向，以普拉克西特列斯为标志，则是以美体现力。史家把这两个不同风格时期的艺术，分别称之为"五世纪艺术"和"四世纪艺术"。至希腊化时代，两种风格并存，甚至有各走极端的，但更多的还是两者的综合。从人类自身的角度言之，与其说是在不同的地域，不同的时期、通过不同的作者而产生了不同风格的艺术，不如说是人类固有的欲求在不同的历史和现实条件下找到了各自合适的渲泄方式。

除了阿波罗以外，美神类最有代表性的作品是《赫耳墨斯与婴孩狄俄尼索斯》（图101）。这是公元前四世纪最伟大的、影响最深远的艺术家普拉克西特列斯的杰作，于十九世纪末在奥林匹亚赫拉庙发掘时出土。据考证是大师唯一留传下来的原作珍品。赫耳墨斯是宙斯与迈亚的儿子，众神的使者，亡灵的接引神。他还主管商业、交通和竞技等事宜。他多才多艺，行走如飞，为众神传讯。狄俄尼索斯是希腊神话中的酒神。该雕像是表现神话中赫耳墨斯受宙斯之命，将幼小的狄俄尼索斯带到半神半人宁芙身边抚养，以避免赫拉因忌恨而加害于他的故事。作品刻划了他们在途中休息时的情

景。神使靠在树桩上，左手抱着婴孩，右臂已断，也许原来是拿着一串葡萄在逗弄这个小酒神。人物重心落在右脚，左腿微微踮起脚尖，姿态轻松自如。从偏向右方的头部开始直到脚跟，形成了一条自由的曲线。这种线条在五世纪或者在伯罗奔尼撒派的男性人物中是不多出现的。雕像琢磨得非常光滑，从体形的大轮廓到每个局部的转接都非常柔和微妙，使人感到眼前是一个真实的人体的存在，可以触摸到富有弹性的肌肤。尤其赫尔墨斯的头部，由于回避了那些具有强烈的转折的块面处理，即使在五官上的体面过渡也非常含蓄，所以在光线的漫反射中产生了一种柔和、神秘的效果。特别是那双眼睛的刻划，被认为是具有梦幻般的，甚至是湿润的效果……典雅优美的特色，完整地体现在赫耳墨斯的身上了。比起奥林匹亚宙斯庙山墙上的阿波罗，他更富于绘画式的自由处理，更多生命灵性的表现；比起雅典巴底隆神庙山墙上的奥林匹亚和伊利索斯，他更富于微妙的思绪和感官的愉悦，具有更多的生命欲求的因素。这是四世纪人们所追求的理想典范。五世纪的奋发激昂过后，自由闲逸的社会心理在这里得到了安息。在雅典考古博物馆中，还藏有一尊在安德罗斯岛发现的《安德罗斯岛的赫耳墨斯》，明显可见是普拉克西特列斯的风格。整个身体以一个“S”型曲线出现，几乎形成了女性般的体态。另外，作为一种时代的好尚，它顽强地左右着人们的审美追求，即使是最强烈的吼叫，在动作上也难以越出本世纪的风范；即使是最对立的风格，有时也能集两者于一身。与普拉克西特列斯截然不同的另一位伟大雕刻家是史珂柏斯。他是巴罗斯岛人，但在希腊许多地方都有他制作的纪念性雕刻作品。史珂柏斯的风格，从精神上到

肉体上都表现了一种激越的情绪与紧张的心理。有别于其他希腊作品，他的人物多表现为运动剧烈、扭头屈肢。人物的头圆而短粗，比较注重脸部表情的刻划，常常显得眼窝深陷，凝神露齿，表情忧郁。在所留传的一些战场上的人物以及一些单独的头像上都可以明显见出这种特色。古人称他“将生命注入大理石”，后人赞他“在菲底亚斯和米开朗基罗之间数百年中无人出其右者”，不愧为古典艺术世界之一怪杰。但是，在一些纪念性的雕像中，仍旧可见四世纪的柔性节制。他们突出力，但又不显粗野；饱含愤懑而又不至放纵；流露忧郁却并不骄矜。甚至显得矛盾的是，支撑着浑厚粗蛮头颅的，往往是一个线型柔美的身躯。藏于大英博物馆的《以弗所的阿耳忒弥斯庙的浮雕柱》，其柱础残件上的雕刻，被确认为史珂柏斯的真迹。其中男性裸体形象，在表情、肌肉刻划和人体比例上很有史珂柏斯的特色，但在整体姿态的大线条上显然与这种心理情绪相悖。尤其两只手的动作以及所披披风的褶纹，都具有一种优雅的趣味。梵蒂冈美术馆所藏的《梅利格尔》，被认为是史珂柏斯原作的摹品。梅利格尔是希腊神话中的英雄，他曾参加捕猎加来顿的一头野猪的活动，作品就是表现他这一功绩。他身旁的怪兽就是那头凶猛的野猪。人物的头部与史珂柏斯的其他留传下来的作品风格是很吻合的。此外，与以弗所的阿耳忒弥斯庙浮雕柱中的那个男性裸体形象相仿，身体也出现一条颇为优美的曲线。而且也是一只手轻轻搁在身后，另一只手向前，再加上富于装饰性的披风褶纹。同样是对英雄的表现，但这里与赫拉克勒斯的形式就大不相同了。还有一座战神阿瑞斯的雕像，即藏于罗马的特尔美博物馆的《路德维希的阿瑞斯》，

据推测也可能是史珂柏斯原作的摹品。人物健壮，但是以一种松弛的形态出现。他坐在那里休息，顽皮的厄洛斯还在他脚下玩耍。完全是一幅生活中的图景。真有如一个美男子、或者一个年青的父亲，在劳作之余的小憩。他双手搭在竖起的膝上，姿态优美。只是头部、颈项仍旧是那种粗短的造型，表情深沉，显出了一种与外在形式之间的矛盾。在丰富的四世纪艺术中，还有许多类似的优美之作，它们往往综合了各家的特色，至使后人难以考证它们究竟出自谁人之手。如现藏雅典考古博物馆的一座青铜的《马拉松青年像》，右臂向上高举，左手向前平伸，眼睛顺着左手方向凝视。头部的造型和五官、表情等看得出是史珂柏斯的风格，但颀长的体形，优美的曲线又很象普拉克西特列斯的赫耳墨斯……希腊古典文明时代的雕刻，在神的世界中为人类理想的美做出了规范。但与此同时，人们又在打破这个规范，不断寻求更新的满足。也许，这风格上的矛盾并存，正是那个时代的心理矛盾的反映。

## 三

### 1.竞技的人生

在人间，古代希腊艺术家也创造了一个能与神的世界媲美的人的世界，其中表现得最多的是战士和运动员。体育竞技，加上航海活动是古代希腊人生活的一个重要内容。而且，这些运动锻炼与培养战士是一致的。有的城邦的公民从小就在运动场上锻炼，长大了就上战场打仗，他的一生都在“竞技”中渡过。从这个意义上说，希腊人的一生，所经历

的是一个竞技的人生。

希腊是一个多岛的海洋国家，海岸线长，港湾多，主要靠海上交通。加上内地土地贫瘠，需要往更远的海外寻找生计，从而也促进了航海事业的发展。航海需要强壮的身体，同时，航海本身也锻炼了强健的体魄。不过，与人的体质和精神的发展有更密切关系的还是战争。对外扩张必然会引起各个城邦以至有关国家的冲突，所以希腊历史上战争频繁。战争是为了生存或为了满足"卑劣的贪欲"而与人争夺搏斗，所以广义地说它本身就是一种竞技，是以生命和鲜血为代价、以领土和奴役为奖赏的竞技。另一方面，为了应付战争，从而促使了全民族体育锻炼风气的形成，甚至促使了优生优育的开展。

早在荷马时代，为了争夺黑海沿岸的沃土地带，希腊人就与亚马孙人发生过战争。亚马孙民族是传说中的"女人国"，居住在黑海沿岸小亚细亚和亚速海一带。她们是一族骁勇善战、精于骑射的女战士。文献记载，在小亚细亚的古都埃菲索斯的阿耳忒弥斯庙中曾藏有许多阿玛宗即亚马孙人的雕像，她们都是出自各个不同时代的雕刻大师之手，从菲底亚斯到克列休拉斯都有作品奉献。并且，还举行过阿玛宗像的竞赛，波留克来妥斯的作品曾名列前茅。现存的阿玛宗像可能就是他的摹品。如柏林博物馆的《阿玛宗像》和梵蒂冈美术馆的《阿玛宗像》都很相似。她们的造型有一个共同特点，就是右手总是举起，或轻理头发；或高扬手臂、岔开五指；或高举过头，手执如弓一类的武器。在人物的服饰上，上身都是衣裳从一边的肩部披下，袒露着另一边上身，或者衣裳从两个乳峰之间披下而几乎裸裎整个上半身。裙子

一律很短，遮住半截大腿，而且有的还有意将左边束起来，露出完整的腿部。面部表情均有一种深沉、忧郁的感觉。也许，这些都是作为一种塑造勇武、慓悍的性格的手段。不过，艺术家在雕刻她们的时候，更重要的还是要表现一个女性美的形象，力图在女性的秀美中包含刚强。直接描绘与亚马孙人的战争，有莫索鲁斯墓的浮雕饰带。这个陵墓也是古代世界的七大奇迹之一，也属于当时最伟大的纪念性建筑。莫索鲁斯是小亚细亚的赫力卡纳萨斯的国王，公元前351年去世，王后为了纪念他而建了这座豪华的陵墓。史珂柏斯参加了这项创作。在陵墓装饰带中有十二块描写希腊人和亚马孙人战斗的场面，这是一组浮雕的杰作。与上述圆雕像不同，这是表现短兵相接的时刻。线条都是参差的、动荡的。人物动作、表情都很强烈，仇恨、愤怒、凶狠交错其间。作品逼真地反映了一场战斗的实况。砍杀、推挡、勒马、追击等，动作非常写实而生动。交战的双方都很勇猛，作者的刻划没有明显的倾向性。这是一场你死我活的人生竞技，人物的动态刻划得既有力又优美。浮雕中希腊人都用裸体，亚马孙人有的着衣，有的裸露上半身，还有的虽然是着衣，但在运动中已被风吹开，几乎是全裸着身躯。在男性与女性之间展开这种残忍的厮杀，历史上实属罕见。这很可能是亚马孙民族经历了一条特殊的发展途径，母权社会竟延续到那么晚，一直到希腊荷马时代，还以如此强悍的女性形象出现于世上。

荷马时代最惊心动魄的战争，可能还是传说中的特洛伊之战。荷马史诗《伊利亚特》就是描述这个故事。特洛伊王子帕里斯访问斯巴达时，竟掠光宫中财宝，抢走海伦王后，

于是战祸从此酿成。希腊人兴师讨伐，围攻特洛伊城，历经十年战争，最后以木马巧计取胜。特洛伊人所居住的地方，不但是富饶的沿海地带，而且在地理位置上紧扼黑海至爱琴海的咽喉，具有重要的战略意义。所以，透过传说的缠绵情丝，不难看出战争的真正目的——富有战略意义的占领和对财富的掠夺，恐怕是比救回美人更为重要的使命。这显然是一场“全能”的“竞技”，从航海到格斗，都是对希腊民族的一场考验。在雅典南部的爱吉娜岛上有一座著名的阿法亚神庙，它东西两面三角墙上的雕刻就是反映这场战争的作品。制作时间大约在公元前480年，后来又作过一些修补。作品现藏慕尼黑雕刻陈列馆。其中人物有举枪持盾的，有半跪拉弓的，动作幅度很大，手法概括有力。人物除戴头盔外，均用裸体表现。战争显然是剧烈而残酷的，但这里的表现并不象莫索鲁斯墓的浮雕那么逼真。这是古式时期的作品，囿于传统风格以及技巧的限制，即便是一种很悲壮的场面，但人物的脸上还常常留有那“古式的微笑”。如西三角墙上的《受伤的战士》（图102），人物左手支撑着身体侧卧在地上，右手大概在拔去已射入腹部的箭。另一个是东三角墙的《临终的战士》，表现一个在战场上负伤并将死去的战士。他侧卧在地上，左臂还紧套在盾牌上，右手握着剑。他的体力已经渐渐耗尽，好象依靠这个盾牌和右臂的支撑而使身躯慢慢倒下，情景十分感人。这些雕像，虽然手法简朴，有的甚至仅仅把握住人体的雏形，但姿态不失其生动。当然，脸上的一丝微笑的确也带来了一点不协调。

几个世纪以后，几乎是由于同一根源，在同一地域，又爆发了历史上著名的希腊波斯战争。公元前492年，波斯皇帝

大流士第一次进犯希腊，但因遇飓风而不战自溃。两年后卷土重来，马拉松一役又被希腊战败。公元前480年大流士儿子薛西斯继承父业后，倾全国之兵和船只再度西侵。希腊各城邦组成联军，以军事上负有盛名的斯巴达为联军领袖，陆军以斯巴达为主，海军以雅典为主，奋起御敌。战事一起，陆军失利，波斯人直取雅典，烧毁全城。但海军以计取胜，重歼敌军。雅典光复，虽遍地瓦砾，但人心大振。次年，普拉提亚一役，打得波斯人再也不敢涉足欧洲。公元前478年，雅典海军独力攻占赫沦斯滂海峡的重镇塞斯托斯，海上霸权重新确立。公元前448年，希波签订和约，战争宣告结束。战争考验了希腊民族，也考验了希腊的政治制度，希腊人满怀信心重建家园，尤其雅典公民对自己的民主政治更加自信。人们以极大的热忱表达这种胜利的喜悦。在菲底亚斯领导创作的巴底隆神庙的回檐浮雕上，有多达九十二块的画面用来描述各种战斗的场面。不过，这里没有正面描写，而是以隐喻的形式来表达希腊人的胜利者的自豪。譬如，东面是希腊人与巨人的战斗；西面是希腊人与亚马孙人的战斗，南面是拉庇泰人与肯陶洛斯人的战斗，北面是特洛伊之战等等。希腊人在这里用提坦巨人、阿马孙人和半人半马怪、特洛伊人等等"野蛮人"来影射波斯人。作品中希腊人全用裸体表现，人物造型非常健美，如现存英国博物馆的南面回檐的几幅（图103），描绘了非常剧烈的战斗场面，也塑造了一群雄壮劲健的力士。那里既有希腊人反扭肯陶洛斯胳膊的时刻，也有半人半马怪踏希腊人于蹄下的刹那，真是动人心魄！希腊人的这股胜利的狂热是可想而知的，甚至连雕刻家菲底亚斯本人，居然也按捺不住自己的感情，"跳"进画面去体验

那种厮杀的痛快。前面提到，雅典卫城那座十三米高的雅典娜像是菲底亚斯的杰作。在女神盾牌后面的浮雕上，作者把自己的形象也刻了上去。从英国博物馆藏的盾牌摹品(图104)中可以看出，他高举武器于脑后，正欲往前砍杀。脸上露出愤怒的表情，张着嘴巴，随着猛烈的动作发出了大声的吼叫。人物以裸体表现，一块披风因人向前冲杀而自然飘起，暴露出粗壮的肌肉团块。更动人的是，连当时雅典的执政官伯里克利，也以裸露的身躯、手执标枪的英雄形象被刻在他的身旁。

但是，希腊人的太平日子还不到二十年，便又爆发了内战。这就是历史上影响至深的伯罗奔尼撒战争。以斯巴达为首的伯罗奔尼撒同盟与以雅典为首的提洛同盟，在经济上和政治上的矛盾日益激化，终于在公元前431年爆发了延续二十七年的伯罗奔尼撒战争。战争的结果，两败俱伤。从此，没有一个城邦能在希腊取得领导地位，从前那种政治大联合的局面一去不复返了。继而来之，正在勃兴的北方民族马其顿人南侵，并以整个希腊被征服而告终。在希腊城邦互相倾轧的战乱年代，各个小国也都有自己的光辉战绩。而且，随着各自经济的振兴和亚历山大的远征，雕刻艺术的中心已由雅典移至小亚细亚沿岸城市及罗德岛等地。培尔甘蒙就是其中一处。公元前241年，中欧强悍好战的高卢人入侵培尔甘蒙，但被当地人民击溃。为了纪念这次胜利，制作了一组纪念性雕像。其中著名的如《垂死的高卢人》。作品表现一个高卢战士，在战场中负了重伤而即将死去的情景。人物表情虽然痛苦，但并不沮丧。他坐在地上，右手支撑着地面，左手也许是捂着腿上的伤口，似乎是坚持着不让自己的身体

倒下。人物裸体，结构准确。与爱吉娜神庙的受伤的战士相比，在技法上已经臻于完美了。肌体的扭曲，更加突出了人物的那股顽强的生命力。左腿向左方伸出，与右倾的身躯和下垂的头部产生很好的平衡效果。气氛悲壮，造型优美。另一尊是《自杀的高卢人》，表现一个战败的高卢战士，宁死不当俘虏的情景。他在最后的时刻，毅然将妻子杀死，再以利剑刺入自己的胸膛。战士粗壮的裸体与妻子柔嫩的肌肤和纤细的衣褶形成强烈的对比，不但情景哀而动人，而且在形式上也很富感染力。此外，现藏罗浮宫的《波尔葛塞的战士》也属这个时期表现战争的作品。人物雕刻成大跨步向前的姿势，右腿在前，右手在后，左手向上前方似猛力刺杀马上的敌人。左臂与身躯、左腿连成一条倾斜的直线，十分有力。

从荷马时代直到这个时候，希腊世界的战争此起彼伏。战争锻炼了人的体质，也向所有城邦的公民提出了更高的要求。所以，军事训练是希腊社会生活中的一件大事。其中表现最突出的是斯巴达。这是多利安人的后裔所建立起来的国家，与雅典不同，经济上长期停留在自给自足的农业上，政治上也是保守落后的贵族寡头统治。它以一个守旧的典型出现在古典希腊社会。斯巴达在古代世界中以朴素和尚武的社会风习闻名，每一个男子都要成为勇猛的战士，每一个女子也要成为养育战士的母亲。婴儿一生下来，必须经过长老的检查，健壮合格的才准许父母养育，否则抛弃于山峡中，以免活下来长大以后不能当兵。优选下来的婴儿，立刻就经受考验。首先用酒洗澡，体弱者在酒精的熏呛中死去，对幸存者则视为未来百折不挠的坚强战士。接着，施行吃苦耐劳的训练，吃粗糙的食品，不用襁褓，以便让他们的形体自由发

育。在精神上强制作适应黑暗、孤独等环境的训练等等。男孩七岁，就集中在少年团队里过集体生活，他们上面剃光头，下面打赤脚，晚上睡在芦苇上。到青年时训练更严酷。斯巴达的宗教仪式中就有鞭打青年的项目，以此训练青年忍受痛苦的毅力。更特别的是，为了锻炼青年的灵活机敏，竟还纵容他们去偷窃。偷窃成功的说明头脑机智敏捷，在行窃中被捉拿的说明为人愚笨，要承受责罚。到了二十岁，青年开始过军营生活，接受正规的军事训练，一直到三十岁。三十岁以后，可以成家，也开始参加全民会议，但照样还要参加公民社团，过集体生活，每日出操。这种军事生活，一直到六十岁才算结束。对于女子，婚前同男子一样进行体育锻炼。她们也必须练习格斗、赛跑、投枪、掷铁环等等，以便将来有一个强健的母体孕育婴儿。在这种野蛮的军事专制下，斯巴达人几乎都被训练成了勇猛残暴的战士。

这种尚武的风气在当时的希腊世界是普遍的，只不过他们没有采取象斯巴达那种军事集训的极端手段罢了。如雅典，就通过一种自然完成的方式去实现。丹纳在《艺术哲学》中有一段描述：雅典人素来爱排练舞蹈、歌唱、戏剧——不论贫富，人人都是军人。要培养精锐的士兵，有两个条件，而这两个条件都由普通教育完成了，不用特殊训练，不用办新兵操演班，不用军营中的纪律和练习。一方面，他们要每个士兵都是出色的斗士，身体要极强壮，极柔软，极灵活，会攻击、招架、奔跑。这些都在练身场完成。练身场是青年人的学校，他们连续几年，整天在里面搏斗，跳跃，奔跑，掷铁饼，有系统地锻炼所有肢体和肌肉。另一方面，他们要士兵能井然有序地走路、奔跑，做各种活动。

应付这些，他们的舞蹈就足够了。所有全民和宗教的赛会，都教儿童和青年如何集合，如何变换队形……在这样的风俗习惯培养之下，公民一开始就能毫无困难的成为军人。当水手也不需要更多的学习。当时的战舰不过是一条航行近海的船，至多装二百人，无论到哪里都不大会望不见陆地。在一个既有海口，又以海上贸易为生的城邦之内，没有一个人不会操纵这样的船，没有一个人不是事先就会或一学就会的。……竞技、舞蹈以至航海等等，都成了古代希腊人培养强健的体魄的手段，通过这些活动，使自己的城邦、自己的民族能够在那最大规模的人生竞技——战争中获胜。与此同时，在这场残酷的淘汰和广泛的优选过程中，希腊人也许更强化了人类固有的那种生存的欲求。记得在《纳尔迈石膏板》上，同样是战争的画面，人们在对力的赞美同时，还残存着文明初期的羞耻意识和等级观念。希腊文明时代，生存的欲求透过男性自炫的心理更强烈地表现出来了，人们刻意追求着力与美。在艺术中，他们都自豪地裸裎着自己的身躯；他们都被刻画成正在奋力拼搏的战士——不分自己人还是敌人，没有明显的敌我爱憎倾向——这成了当时表现战争的一个特征。这里透露出人类内心的一个隐秘：与其说是为了表现某一场战争，不如说是借着这场战争来表现人自身。通过对这些残忍的砍杀场面的观照，人类潜意识中的超越死亡的渴望在审美中得到了一种替代性的满足；性的自炫本能欲求也得到了有效的渲泄。

**2.久远的运动历程**

希腊青年在竞技场上锻炼身体的传统，随着时代的发

展，逐渐演变成一种特殊的全民性的文化活动。它不但具有浓厚的宗教意义，一度成为古代世界民族凝聚的轴心，而且越来越明显地带有娱乐色彩。人们在竞技或在欣赏的过程中赢得荣誉，受到感奋，也得到一种审美的享乐。希腊民族走过了一个非常久远的运动历程，这段独特的历史，促进了人们对自身机体的认识与把握。再也没有一个民族象古代希腊人一样谙熟自身的结构，所以，也没有一个民族能够象古代希腊人那样自如地透过自己的身躯来表达感情的了。

作为体育竞技，最集中的是古代奥林匹克运动会。奥运会“起源”于爱情——在希腊神话传说中，有一个很残忍而优美的故事。伊利斯的国王俄诺玛斯有一个女儿名叫希波达弥亚，长得非常美丽，求婚者纷至沓来。但是，由于国王得过神谕：如果女儿结婚，则国王必死。因此，他决计杀害一切敢来求婚者。他宣布，求婚者必须与他进行战车比赛，赛程是从紧靠奥林匹亚的比萨出发，跑到科任托斯海峡的波塞冬祭坛。国王让求婚者先跑，他在向宙斯献祭以后再追。如果被追上，即用长矛将对方胸膛刺穿。俄诺玛斯仗着从战神手下得来的良马，已使十三位求婚青年死于他的矛尖。这时，海神波塞冬的儿子珀罗普斯出于对希波达弥亚的真情爱慕，决意再来冒险。他认为，巨大的危险需要一个勇敢的灵魂来对付，人总是要死的，与其愁苦地坐等默默无闻的暮年到来，何不去作一次光荣的冒险呢？他祈求神灵保佑。海神很受感动，给儿子送来了自己“永不知疲倦”的四马飞车。于是，珀罗普斯来到了俄诺玛斯的面前，成了第十四个求婚者。也就在这时候，希波达弥亚对珀罗普斯一见钟情。她暗中买通了父亲的车夫，偷偷卸下了国王战车轮子的销钉。结果，俄诺

玛斯翻车而死，珀罗普斯娶了希波达弥亚并成了伊利斯的国王。为了庆祝这一胜利，在奥林匹亚的阿尔提斯树立了纪念碑，同时还举行了盛大的竞技会，这就是奥运会的开端。公元前五世纪的奥林匹亚宙斯庙的东面山墙雕刻上，就展现着这个故事。宙斯站在中央，也是三角形山墙的最高处。在他的左边，是俄诺玛斯与他的妻子，国王骄傲地看着自己的马车，他并没有想到大祸即将来临。他的车夫坐在地上理着缰绳。在马的后面，有一老人倚坐着，显出一种忧虑的表情，似乎他倒预感到未来的灾难。在宙斯的右面，是珀罗普斯与希波达弥亚，她深情地注视着他，因为他的生死以及他们爱情的成败都在此一举了。而且根据协议，希波达弥亚还要与她未来的丈夫同车赛跑。在这些主要人物的两旁，还对称地放置着马匹、赛车、御者、仆人等等。两边的尖角有两个躺卧的人，是作为起点和终点的河川的象征。整个群雕采取对称的布局，以宙斯为中心，两个对立的人物各置一边。作品并不以情节展开，而是以一种肃穆的静态表达内心的紧张。五个主要人物都用站立的姿态，而且两个主角珀罗普斯和俄诺玛斯采用裸体的形式。宙斯是天帝，他以最高裁决身份出现，身着衣裳，手执权杖，威严庄重。两个女性，也华服美饰。两个主角在他们的烘托下，显得单纯而深沉，裸露的躯体饱含一种内在的生命力，而且在这悲剧的气氛中更给人一种壮烈的感受。

关于奥运会还有其他一些传说，这里就不一一介绍了。它们也许会给历史考证提供某种线索。自然，人们不会把它们看作奥运会真正的起源。作为体育竞技本身，恐怕还得追溯到人类与大自然的斗争和人与人的争斗。反映在传说上，诸

如为了追求爱情的争斗，为了争夺权力的争斗……人们在争斗胜利的喜悦中，对蕴蓄自身的无限生机和伟力表露出了由衷的赞颂。体育竞技，就是在这种争斗的模拟重演中享受其中乐趣。人们又把这种乐趣转移到了艺术上留作审美的观照。于是，在很早的时候，艺术就与体育结下了不解之缘。尤其古代希腊奥运会的裸体竞技，更使其对裸体艺术的繁荣作出了特殊的贡献。

早在克里特文明时期，就有体育竞技的风气。当时的米诺斯人就有在庆典和盛宴上举行竞技、歌舞的习惯。在克里特出土的瓶画上，有不少拳击、斗牛的画面。尤其值得注意的是，在这种娱乐性的斗牛中居然还有女性参加。于克里特岛发现的一幅公元前1500年的壁画中，就有这种情景的描绘。画面中一头巨大的牡牛向前跳跃，来势凶猛。但迎面一位女子，竟能奔过来抱住它的犄角；牛的后面立着一女子，双手前伸，似在助威；在奔驰的牛背还有一女子倒立其上，真可谓惊心动魄！难怪史家认为，克里特的斗牛，虽然尚处人类斗牛史的最古老阶段，但是斗牛士的惊险表演，也将使现在的斗牛士叹服。画中的形象都作了夸张，人和牛都拉长了。女性人体健壮而不臃肿，并且手、脚都很纤细。她们半裸身躯，穿着窄小紧身的三角裤，但后面从腰部到臀部（有的连前面的小腹部）作了好象是保护性的遮掩。继米诺斯文明以后的迈锡尼文明时期，在艺术作品中也有许多描绘迈锡尼人生活的情景。其中还有也许与斗牛有关的驯牛的场面。从一些男性人体的刻划中，可以看到对迈锡尼人的生命力的旺盛和民族骁猛性格的表现已经超过了米诺斯人。在斯巴达维非奥出土的两只公元前1500年的金杯上，就刻有驯牛

的场面。其中一男子，用很粗的绳子捆绑一头牛的后腿，以制服这头发怒的牲口。男子是裸体的，人物、动物的结构比例比克里特壁画中的要精确得多，写实手法也非常成熟。在人物造型上，对人体的肌肉团块作了明显的夸张。腰部细小，而肩膀、手臂和双腿粗大，表现出一股足以制服这头公牛的力量。

荷马时代，希腊人的体育活动有了进一步的发展，竞技的内容大大地丰富了。希腊历史上第一届奥林匹克运动会的时间，是公元前776年，并且规定每四年在宙斯祭坛举行一次。这也可能是更早时间被中断了的奥运会的恢复。而且，还是只限于伊利斯公民参加的地方性比赛，项目也仅有一个，从宙斯祭坛跑到珀罗普斯墓，而且在一天内结束。一直到公元前五世纪，奥运会才走到它的全盛时期。随着经济的繁荣和祭神活动的广泛开展，尤其宙斯由伊利斯地方神上升为天帝，于是，为祭祀宙斯而举行的奥运会也逐渐变成了全希腊最大的节日。竞技的项目越来越多，拳击、角力、混斗、赛跑、跳跃、掷铁饼、投标枪、游泳、爬绳和拔河等等都已成为比较固定的内容。节日的时间也越来越长。公元前六世纪末叶制作的一些雕像的基座上，就留有许多反映当时体育运动内容的浮雕。如现藏雅典博物馆的一些雕像座浮雕，就有表现玩曲棍球的，玩球的，摔跤的等等。运动员全是裸体的。尤其那个摔跤的场面表现得特别生动。两位运动员都作弓箭步，头顶着头，其中一个正抓住另一个的手，两人都在伺机进攻。在古风时代的许多陶瓶上，也有不少以运动为内容的绘画，如画面上有表现短跑、混斗和戴冠仪式等等。也有的画着五项全能的比赛（图105）。此外，有趣的是现藏柏

林美术馆的双耳壶《阿堤卡的调酒器》上的彩画（图106），描绘了一个右手滚铁环、左手举着一只公鸡的裸体青年，这也许是一种精采的表演。当然，这时候表现运动题材的主要还是雕刻，其中杰出大师首推米隆。他特别精于人体结构，并且最早以雕刻家可贵的自由意志去描写竞技者姿态。他善于表现快速运动的动作，表现运动过程中的一刹那，而不是某种动作开始前或完成后的姿势。这是前一个时期雕刻艺术所未有而且也是后来许多雕刻家所不及的。米隆的生平后人知道不多，从一些记录及传说中得知他本来是伊留特拉夷人，后来定居雅典。所以他的风格既有伯罗奔尼撒派的痕迹，又有雅典派的特色，熔雄健与优美于一炉。著名的代表作是创作于公元前470年的《掷铁饼者》。原作是青铜的，留传下来的是大理石摹品，而且已发现的有十二个之多。一般学者认为，1781年出土，现存罗马兰舍洛蒂宫的一件较为接近原作。雕像表现运动员正欲将铁饼掷出的一刹那。他身体前屈侧转，右手执铁饼，左臂摆向侧后方。从现代投掷技术的角度来推敲，有人认为这个姿势不准确。因为雕像的头部向下，两眼看着地面。另外，左脚屈在右腿的后面，没有起到支撑的作用。正确的姿势应该是头部视线都顺着铁饼摆动的方向旋转。既然是右手执饼，则应左脚在前以支撑身体，右腿屈曲其后再蹬地一挺身，利用爆发力将铁饼掷出。但也有人认为，正因为如此，恰恰说明希腊人对美的追求。不单是青年裸体本身的美，而且对整体造型也有所构想，因而就难免有点“得意”而“忘形”了。无疑，这一瞬间的选择，这一动作的设计，既很强烈地表现出了那股即将迸发出来的力量，而且，它又超越了具体的时空，显露出一种永恒的魅

力。

随着古典盛期体育运动的蓬勃发展，尤其裸体锻炼和比赛风气的形成，使人们对人体的外在表现形式的探讨有了进一步的发展，并且从理论上做出了规范。在古典盛期中与菲底亚斯齐名的大师波留克来妥斯就在这方面做出了贡献。波留克来妥斯是昔克翁人，但在阿尔哥斯居住和工作。他也是阿吉斯那德的学生，在创作上忠实地继承了伯罗奔尼撒传统，并使之发展到完美的境地。尤其所创造的裸体运动员的形象，已成为当时的典范。而且在理论研究上也很有建树，古代艺术家把他所追求的一整套规律总称为“法式”。在他的“法式”中，对雕刻形式、构成原则和人体比例都有一定的规则，对一些具体细节甚至都有严格的要求。如形象的圆颅、宽肩、粗胸、厚背、阔臂、短腿等等。人体的比例是头与身接近一比七，他认为这种颇为粗短敦实的造型，最有利于体现人体健壮的特点。而且，总体比例要绝对正确，就是一小节食指，也必须与全身成正确比例。此外，在姿势上也规范为重心落到一只脚上，使另一只脚完全放松。波留克来妥斯的杰作《持矛者像》(图107)就是作者“法式”的体现。作品表现了一个身体发育得很完美的青年运动员，他裸露着健美的身躯，手持竞技用的长矛正在迈步向前。在比例、动作上都是依据“法式”创造，整个体态通过肌肉结构的松紧变化产生了一种优美的节奏感。此外，动作上的变化与呼应也使雕像打破了以往类似立像的呆板，如脸部、躯干与下肢的朝向的右、左、右的变化；承受重力的右腿与持矛的左手，松弛的左腿与自由的右手的呼应等等，使人物在单纯、静穆中显得更有生气。与该作堪称姊妹篇的另一尊杰作是

《束发的运动家》。作品表现一个获胜的运动员在头上系上那条冠军的带子的情景。人物五官端正，比例匀称，动作均衡，完全是按照他的“法式”所产生的男性美的典型。波留克来妥斯的“法式”对后世的雕刻产生深远的影响，甚至在一定的时期内成了人物造型的金科玉律。

一直到公元前四世纪后期，又一位大师留西坡斯的出现才把这个“法式”突破。但是，取而代之的又是留西坡斯的新的规范。首先，在比例上就由七比一变成了八比一，把人物体形拉长了。这种效果在女性形象中尤为显著，所以后人称之为“高妇女型的亭亭玉立”，而且也成了女性人体造型的典范，一直到公元前二世纪依然被视为一种美的造型准则。其次，在姿态上虽仍然重心落在一只脚上，但另一只脚并未处于完全松弛的状态，而是稍微踮起以便随时着地，更突出动作的变化过程。因此从节奏变化上也没有波留克来妥斯的显著，而是相对处在一种紧张的状态，使之更具力的表现。另外，留西坡斯并不拘泥于表面上和细节上的模仿自然的精确性，而是力求巧妙而完美地表现对象的本质，因而作品富于个性特征。不过，他最重要的还是在技法上的突破，在他的作品里出现了三维空间塑造，这是以往的艺术家所未能实现的一次飞跃。从这个意义而言，留西坡斯标志着希腊雕刻在技巧方面发展的顶峰。其中最著名的代表作是《拭垢者像》，表现一个青年运动员正平举着双臂以刮去其上面的汗渍。人物形象因比例的变化而显得高大，由于三维空间的表现而使雕像从任何一面观赏都能得到美的享受。此外，1897年在德尔菲又发掘到一尊《阿格亚斯像》，在铭文上记述着他是一名竞技的优胜者，并说明作者是留西坡斯。但学者们

认为这是一个当时的摹品。不过，毕竟打破了以往仅靠《拭垢者像》去研究留西坡斯艺术风格的局面。作品右臂和左手已失。人物富于个性，比例、姿势也与《拭垢者像》类似。留西坡斯的创作，反映了希腊古典后期人们对人自身的美的认识与把握又上升到一个新的层次。以留西坡斯的《拭垢者像》为转捩点，希腊艺术又转入一个新阶段——它一方面为古典时代的男性裸体形象的表现方式的探索做了一个总结，同时也意味着希腊化时期艺术表现形式的开端。

公元前五世纪，希腊的经济走到了它的盛极时期。但是，随着工农业的发展和贸易的兴盛，也导致了城邦的解体。伯罗奔尼撒战争后，经济一蹶不振，各个城邦再也无暇顾及这个豪华的节日了。于是奥运会从此走向下坡。公元前338年，希腊终于成了马其顿的附庸。几年后，马其顿征服了波斯，国王亚历山大在庆祝胜利的时候，干脆取消了奥运会的体育竞技。公元前146年，罗马彻底征服希腊，使之变为一个行省。自此，奥运会的一个伟大时期宣告结束，又回复到初期的地方性比赛了。公元393年，东罗马帝国皇帝狄奥多西为了禁止“异教”，在举行了第二百九十二届奥运会以后，下令废止奥运会，从而使奥运会彻底告终。这一段时期中，虽然也有过经济的复苏，譬如，由于亚力山大的武功，使社会一度繁荣；由于疆土的扩展，促进了东西方的贸易和文化的交融。但是，从民族心理来说，古典时代那种雄强自信的因素已经消退了。反映在艺术作品上，人们对于“美”的追求，往往偏于柔弱；而对于“力”的表现，又常常显露出苦涩。现存罗马国立博物馆的一尊《拳击者青铜像》（图108）就是一例。作品出自公元前一世纪中期的阿波罗尼阿斯之

手，表现一位拳斗家在比赛后休息的情景。人物坐在石墩上，两臂轻放在腿上，手上还戴着比赛用的护套。他翘首往右上方眺望，面部疤痕累累，鼻青脸肿，露出一股阴郁的神色。身体肌肉坚实而紧张，显出一种战犹未罢的抽搐。在这里，波留克来妥斯或留西坡斯的法式与规范已经淡薄了。在战栗的肌肉团块中包藏着未尽的力量，在沉闷的表情中积聚着难言的感伤。这时候，一位优胜的竞技者所表现出来的已经不是战斗后的骄傲与喜悦；经过一阵拼搏之后，他似乎顿觉生命之空虚与渺茫。在现世的竞技中，面对更为强大的力量，也许难免出现自悲。大概出于这个缘故，即便是刚才还叱咤于拳斗场上的壮士，在这冷静之余也难免发出彷徨与哀伤的叹息。

**3.神圣的裸裎与美的角逐**

体育竞技在古代希腊的社会生活中具有特殊的意义，因而，奥林匹克运动会所包含的实际内容，已远非“运动会”这个概念所能容纳。实质上，它已经成为了一个蕴含深广的文化现象，民族凝聚的轴心和整个希腊民族精神的象征。甚至有些外邦人把奥林匹亚圣地认作希腊的首都。每两届奥运会之间的四年称作一个“奥林匹德”，它被古人用作纪年的一个计算单位；公元前776年历史上举行第一次奥运会的年分，被后人用作希腊纪年的开始。

尤其具有重要意义，并且与裸体艺术有着密切关系的，是希腊人在体育竞技中的裸体习俗。在早期进入文明的民族中，一些特殊场合有时还保留有裸体的习惯。如古代埃及十三王朝期间，作战时人们就赤裸着身体。他们拖着又笨又

重、一人多高的盾牌，主要的武器是小小的斧头和软弱无力的弓箭。这可能与当时的自然、历史条件有关系。譬如，气候条件比较炎热，毋须穿着即可度日；人类进入奴隶社会不久，还保留了许多原始社会的生活习俗；当时生产力低下，衣着也许是一种奢侈、甚至还是某种财富和地位的标志。一直到二十世纪，非洲有一些民族在日常生活中男男女女还是裸裎的。

奥林匹克运动会的裸体，显然与此有别。从历史上看，裸体竞技并非自古如此。相传在荷马时代，人们在体育锻炼时，腰下吊着一个装饰的兜布以遮挡性器官。一直在初期的奥运会还保持着这种习惯。公元前720年的第十五届奥运会上，一位叫奥耳士波斯的运动员的兜布意外地脱落了，当他赤裸着躯体继续在跑道上运动的时候，在场的人都为他健美的姿态所震惊，从而为奥运会开创了裸体竞技之风。此后的奥运会上，运动员完全裸体出场。除了奥运会以外，在斯巴达的敬阿波罗神的赛会上，男人与儿童也都裸体参加。后来为了纪念这个特殊的功绩，在奥耳士波斯死后，人们在其棺椁上铭文记录了这件轶事。也许这是一件真实的事情，通过一个偶然的事件而开始了一种新的形式。不过，在这偶然的背后显然还是有它必然的历史渊源的。

体育竞技在古代希腊是与宗教活动联在一起的，在人们的心目中一直具有一种神圣的意义。在有关奥运会起源的三个传说中，都与祭祀宙斯或其他神祇有关系；在传说的恢复古代奥运会的阿波罗神谕中也明确规定要向宙斯献祭，而且这个各邦停止战争、恢复运动会的协议还描刻在一个铁饼上并保存于赫拉神坛内。古代史学家波桑尼亚和哲学家亚里士

多德都说曾经见过它。希腊人起初都是以极其虔敬的心情去参与这类活动的。它们从古代沿袭下来，除了竞技以外，还有舞蹈、歌唱、诗朗诵等等，内容非常丰富。在一些特别的祭祀仪式上，也许是为了表达高度虔敬，需要裸裎躯体。这种习惯在古典希腊时还很风行，而且有个别的还一直保留到罗马时代。据记载，公元前480年希腊大战波斯舰队的萨拉米战役告捷的时候，著名的悲剧家索福克勒斯才十五岁，他曾被誉为雅典最漂亮的青年。为了庆祝这个胜利，他在显赫的军容和战利品面前，按照旧俗，全身裸裎用舞蹈来表演贝昂颂歌，向阿波罗致敬。公元前四世纪末，亚历山大东征经过特洛依时，和同伴们在阿喀琉斯墓上的柱子周围裸体赛跑，表示对阿喀琉斯的敬意。罗马时代，酒神祭还有公开与秘密两种仪式。公开祭在广场上，群众狂欢舞蹈、尽情歌唱。秘密祭在庙中举行，这时的舞蹈是带有象征性的，它既是纪念的仪式，也是祭典的内容之一，由男女演员在寺庙祭坛前表演。他们都赤裸着身体，肩上披着飘带，手中拿着多种吹打乐器在神的面前翩翩起舞……宗教的虔敬使人们对裸裎袒裼也视为神圣。在这种场合，欲念让位给信仰。人们不鄙视令人羞耻的器官，不把有关活动视为猥亵。相反，在戏剧中，在舞蹈中，在迎神赛会中，在酒神节的游行行列中，人们常常把它奉若神明。古代希腊人的心灵与肉体尚未分离，他们以此赞颂人与自然的巨大生殖力，把它们敬为神灵。人与自然是和谐的，尤其人自身更应该完整无缺。他们认为娱乐神祇的最好方式，莫过于在神面前展览那俊美娇艳的肉体，表现那健康和力量的肉体。

其次，古代希腊的奥林匹克运动会规则很多，而且有鲜明

的阶级、民族和性别界限。譬如，奴隶是被排除在外的，参加运动的成员必须是历史清白、从未受过刑罚的自由民，而且还须具备纯希腊的血统。比赛前要进行严格的审查，运动员们在跑道上沿着观众面前绕场而过，一直到观众通过方能生效。据记载，后来的马其顿国王亚历山大有一次参加奥运会时，也因是外邦人而在赛跑前遭拒绝，直到他想法证明自己是希腊阿卡亚人以后才被允许参加。另外，奥运会的裁判也享有崇高的荣誉和极大的权力，担任这个职务要有很高的身分，或是名门望族。如第一届的裁判就是德尔菲的国王伊费托斯。在奥运会举行期间就更繁复了，首先，要举行隆重的祭祀宙斯仪式。地点是在宙斯祭坛，时间应该是大会的第一天。按传统由东道主伊利斯人主持，其余城邦的代表只能是陪祭。祭祀的时候，以成群的牲畜作牺牲。宰杀后把足爪放在火中焚烧，然后依靠灰烬领悟神谕。牺牲的躯体让苍鹰啄食，并从中卜其吉凶。从列举的这些事例中，可以见出运动会的神圣与庄严的程度。然而，最严肃的还不是这些，而是对妇女的禁忌。不但是比赛，就连观看和祭典也是禁止妇女参加的。其严厉程度，甚至见诸于法律条文，凡属私自参观运动会或圣典的妇女，一律处以极刑。而且行刑方法残酷，必须先将人倒悬，然后从悬崖抛下去。或者，将犯罪妇女载过阿尔菲斯河，处死后作为祭神的牺牲。不过，再残忍的刑罚也还是不能完全阻挡人的侥倖心理。据记载，就有过一个运动员的母亲，竟然化装成自己儿子的教练而混进了会场。当儿子在角力比赛获胜时，她按捺不住自己的激动而高呼着他的名字冲到儿子跟前。事情败露以后本应处死，不过，考虑她是运动优胜者世家而终被赦免。后来的奥运会吸收这个历史

的教训，连教练员进场都得裸体了。

拒绝妇女参加奥运会的原因是复杂的，有人把它归结为避免“有伤风化”，其实并不尽然。根源恐怕还是在神圣意识上。其一，最初的运动会并不是全裸体的，就是上述事件发生时，运动员腰下那条兜布还未取消，所以不存在“风化”问题。其二，据记载，在每届运动会上都需要有一个女祭司，代表得墨忒耳女神降临运动会。得墨忒耳是传说中的谷物女神，宙斯的姊妹，并和宙斯生下珀耳塞福涅。一次她在采花时，大地突然裂开，冥王哈得斯钻了出来，将她劫到了地下，强迫她做了王后。得墨忒耳悲恸之至，为了寻找女儿，致使田园荒芜，遍地饥馑。最后感动了宙斯，命令哈得斯每年春天让珀耳塞福涅回到母亲身边。所以，每逢春季，大地复苏，百花盛开，一派生机。人们祈求丰产、盼望春天而取悦这位神祇的原始宗教意识，一直留传到希腊的奥运会。但是，在这里的得墨忒耳毕竟是现实中的一个女人，只不过是涂上了一层神圣的色彩，于是就可以堂而皇之地出席大会了。从这里，可以看到竞技与宗教的密切关系，也可以体会到运动员们敬神的虔诚。

此外还应说明，历史是在演变的。在这以前妇女也有自己的运动会，在这以后也逐渐允许妇女参加了。在阿尔齐斯神域，虽然传说中是祭祀天帝宙斯的圣地，但最早建立的神庙却是妇女的保护神天后赫拉的。据说在公元前六世纪就出现了，而宙斯原先只有一个露天的祭坛，一直到希波战争以后才建立神庙。传说珀罗普斯赛车获胜而与希波达弥亚结婚后，为了庆祝胜利，珀罗普斯举办运动会祭祀宙斯，而希波达弥亚也举办了妇女自己的运动会以祭祀赫拉——这就是

在古代希腊运动史上颇有地位的"赫拉运动会"。它也是每隔四年在奥林匹亚举行一次，开始的仪式是八个伊利斯的妇女与八个比萨的妇女将亲手编织好的披肩奉献于赫拉庙前。不过，赫拉运动会并不是裸体进行竞技的。她们的优胜者照样可以在阿尔齐斯留下画像。另一方面，奥运会发展到后来，也终于改变了原来的规定，有个别项目开始允许妇女参加比赛。如马车赛和马赛等。文献记载，奥运史上第一个女性冠军是马车赛获胜的基里斯卡，她的父亲和哥哥都曾是斯巴达王。画家也为这位优胜的女运动员画了像。在古代希腊的艺术作品中，也留下了不少女性竞技者的形象。最早的也许就是上面提到过的克里特那幅描绘女子斗牛的壁画了。五世纪以后更为丰富，有单独的优胜女子的立像，穿着一身独特的女式运动衣，英姿飒爽。甚至还有女子与男子摔跤的画面，更是勇武顽强。据记载，在古代契奥斯岛，少年男女在运动场上赛马摔跤是司空见惯的事情，所以这种胜利也就不足为奇了。

综合以上的分析可以看出，裸体竞技是出于一种宗教上的需要，那是一种神圣的裸裎。在那个年代，也许是一种敬神、娱神的最好方式。而禁止妇女参加运动会的规矩，也是从这种神圣意义派生出来的。不过，在神圣的光圈下面的是对妇女的歧视。然而，从历史上考察，这种对女性的歧视也许最深的底蕴恰恰是出自对女性的崇拜。原始人类最初出现的是对女性的崇拜。也许是伴随着某种恐惧——她们具备怀孕的机能，存在生产的阵痛，还有月经的流血等等一切特殊的表现，使原始人类怀疑她们是否有某种神灵附体。《圣经》就记载了上帝让女人有生产阵痛的训示。崇拜也许就在这种迷信中产生。但社会的发展，尤其父权制的确立，使之逐渐丧失了原始

的内涵。在具有某种生死攸关意义的场合中，这种“神灵”的出现是否会带来灾难？于是原来对女性的禁忌，随着历史的演变而逐渐成了一种对妇女的歧视。一直到现代文明社会还留有许多痕迹。在旧中国，有的地方妇女不准进入家族的祠堂；在一些矿山不准妇女下井；在一些渔村不准妇女登船。而且直到现在，还有不少地方妇女在月经期间不能去送殡或扫墓。

神圣的裸裎，使古代希腊民族在伦理上形成了一种不以露体为耻的特殊规范，虽然仅仅在个别场合适用。当然，在日常生活中希腊人并没有超越当时社会文明的准则。但是，在一些特别的场合，他们又有自己的习惯。正如丹纳所描述，他们男人只需要一件没有袖子的背心，妇女只要一件没有袖子的长到脚背的单衫，从肩膀到腰都是双层的。此外身上再裹一块方形的布，女人出门戴一块面纱，穿一双便鞋。苏格拉底只有赴宴会时才穿鞋子，平时都赤着脚、光着头出去。“所有这些衣服一举手就可以脱掉，绝对不裹紧身上，但是能刻画出大概的轮廓；在衣服飘动的时候或在接缝中间，随时会暴露肉体。在练功场上，在跑道上，在许多庄严的舞蹈中，他们干脆脱掉衣服。普利纳说：‘全身赤露是希腊人特有的习惯。’衣着对于他们只是一件松松散散的附属品，不拘束身体，可以随心所欲在一刹那之间扔掉。”① 古代希腊民族中的自由爽朗、想象丰富特性的形成，与这种意识不无关系。然而，神圣的裸裎，对希腊艺术和希腊人的审美好尚给予了更为深刻的影响。这是导致希腊大量裸体艺术出现的直接因素之一。然而，作为艺术品，它一旦出现就不仅仅是

① 丹纳：《艺术哲学》，第278页。

表明"生产了对象"，而且同时也自然地"生产了主体"。正是为了这种宗教上神圣的敬神和娱神，所以艺术上裸体的神和人源源不断地被创造出来；正是因为在竞技中、舞蹈中以及其他活动中经常可以见到裸体的人，人们得以深刻和完整地认识和把握人体，所以高度精确和赋予理想的裸体形象被创造出来了；正是因为希腊民族在伦理上存在这种不以露体为耻的特殊规范，希腊观众欣赏裸体的美的"眼睛"才被"培养"出来。这些，无疑为整个希腊民族高尚的审美感情的形成提供了最良好的社会环境，并为后世裸体艺术的发展奠定了最坚实的基础。

人类是在"竞技"中成长起来的。在他幼年的时候，就赤身裸体地与大自然"竞技"——追捕野兽时，经常"赛跑"、投"标枪"、掷铁饼，部落战争中，不断地"拳击"、"摔跤"、"赛车"……在拼搏与厮杀的胜利喜悦中，实现了自身生存的愿望，也满足了内心卑劣的贪欲，而与此同时，还享受到了一种作为强者的快适。后来，社会生产力日渐发达，人们解决自己的温饱问题再也不需要使用这种直接拼搏的手段了。但是它的外在形式却被保留了下来，成为了一种娱乐；它所带来的心理效应也在人类意识长河中沉积下来，并衍变成为一种荣誉感。当年用以满足生存欲望的手段，今天成了一种满足精神需要的方式。暂且撇开宗教意义而论，奥运会中的冠军所得到的不过是一个橄榄树枝编成的花冠。然而，荣誉必须要让人知晓，只有在众人的赞叹与羡慕面前，荣誉才能实现。从这个意义上说，在本质上这还是一种自炫的满足。竞技与舞蹈一样，是古代社会的主要满足方式。前面已经谈到，一个在舞蹈中活跃的男子，与一个狩猎时灵活

强壮的猎手、战场上勇武慓悍的斗士是统一的。性的欲望与物质的希求也是统一的。“两种生产”通过这种自炫的满足得到了发展。随着社会的前进，物质生产的丰富，性的选择逐渐与之分离，演变成一种相对独立的美的追求。而且，在不同的历史时期还形成了相应的标准。这些，都是以整个人类社会历史的总和为基础，以漫长年代人类性选择过程中的心理沉积为依据的。当羞耻观念导致人的身体遮盖的部分越来越大的时候，古代希腊人借着竞技的热忱大胆地炫耀；当伦理的规范使得人的情欲表达的自由越来越小的时候，希腊人借着宗教的虔敬尽情地渲泄。文明的进展，使原始的物质丰产与种的蕃衍的欲求最后通过美的形态表现出来了。

在古代希腊人的心目中，美与健是分不开的，只有发育健全的躯体，才能称得上美。“健全的精神寓于健康的身体”，这是他们信奉的一句至理名言。神和人都是喜爱这种美的人体的。在以人为中心的古典世界观的支配下，神与人的距离缩到了最小的限度，祭神的活动很自然地与城市自由民的世俗娱乐活动联系在一起了。娱神，归根结蒂还是娱人。尤其在公元前五世纪古典文化达到高峰的年代。前面谈“神的世界”时曾提到的雅典卫城巴底隆神庙山墙上的雕刻中，就有表现这种盛会的场面。每逢这类庆典，一连几天地举行竞技、舞蹈等等比赛，人们在狂欢中度过。与其说是一个庄严的宗教仪式，不如说是一种与神同乐的公民传统娱乐活动。在这种娱乐的陶醉中，美与健逐渐统一在一起了，力的竞技成了美的角逐。到后来，雅典娜赛会中，还干脆加上了选美的项目。甚至奥运会也成了富豪选女婿的好机会。美的角逐，成了当时时尚的观念。公元前五世纪杰出的政治

家、古典盛期著名的雅典执政官伯里克利就曾说过："我们是爱美的人①"；人们鄙视一切有碍运动的观念和不够健全的躯体，甚至耻笑"乡下姑娘不懂得怎样把衣衫撩到脚踝上"；在希波战争中，希腊人竟将波斯俘虏的衣服脱掉，耻笑其软绵绵的白肉，以鼓舞士气。喜剧家阿里斯托芬告诉青年，只要听他指导，将来一定能够"胸部饱满，皮肤白皙，肩膀宽阔，大腿粗壮……在练身场上成为体格俊美、生气勃勃的青年"；苏格拉底称赞哲学家卡尔米特美，说"所有的人望着他象望神像一般"，而克雷封则说得更明确："他的脸真好看，……可是他要愿意脱下衣服来的话，他的相貌就相形见绌了，因为他整个的身体才美呢。"塞诺封说过，"斯巴达人是所有希腊人中最健全的，他们中间有希腊最美的男子，最美的女人。"……一切敬神的庆祝，重大的典礼，也都等于是健美比赛。雅典挑选最美的老人在雅典娜庆祝会中执树枝；伊利斯挑选最美的男子向本邦的女神献祭品。甚至，拉西提蒙人要他们的国王阿基达马斯缴付罚金，因为他娶了一个矮小的女人，大家认为他只能生出一个渺小的后代，生不出国王来。有人发现阿卡提亚有些美女比赛会已有九世纪的历史；奥运会上的优胜者，当时希腊最美的男子腓力普死后，当地人在墓上为他盖了一所小庙……"这是由教育培养出来的感情，这感情又反过来影响教育，使教育以培养健美为目的"②。

于是，在这种社会背景中，以裸体男性为典型，最早的人自身美的理性规范——波留克来妥斯的"法式"被总结出来了；古典时代晚期开始，大量的裸体女性形象被创造出来了。

---

① 修昔底德：《伯罗奔尼撒战史》Ⅱ，38—39页。

② 丹纳：《艺术哲学》，第318页。

这样，代表人类童年时代完美、理想的男性与女性终于在希腊的艺术中出现。这是人类性的升华期的一个明显的标志。希腊人以其特有的素质抛开了羞耻的观念，把自己的感情对象化，并以深邃的精神内涵赋予自己所创造的裸体男女。正如黑格尔所说，“希腊民族性格的特点在于他们对直接呈现的而又受到精神透渗的人身的个性具有高度发达的敏感，对于自由的美的形式也是如此，这就使得他们必然要把直接呈现的人，即人所特有的受到精神渗透的躯体，作为一种独立的对象来雕塑，并且把人的形象看作高于一切其他形象的最自由的最美的形象来欣赏。所以希腊人抛开不让人看到人的自然身体的那种羞耻感，并不是由于他们对精神的事物漠不关心，而是由于他们要求美，就对涉及欲念的纯然感性事物漠不关心。”①当人们面对这些自己所创造的裸体人物形象的时候，一种审美的快适油然而生。这是一种唯人所特有的极高的精神境界。直到现代文明的今天，当人们看到这些雕刻中自己的同类袒裼裸裎地展现在大庭广众的时候，也许有人还会感到羞耻，但是，在心灵深处谁也掩饰不了对他们的美的赞叹！

四

### 1.女人与女神

古代希腊人在竞技中裸露身躯以健美的肉体娱神，但是这种活动只限于男性。他们并没有以现实中更健美而娇艳的女性肉体去娱神，即便是在专为女子举行的“赫拉运动会”上也是如此。而且，在艺术中，出现裸体女神的形象也一直

① 黑格尔：《美学》，第3卷上册，第158页。

迟至古典盛期的后阶段。

人类进入男性中心社会以后，对女性的奴役已经逐渐成了社会道德伦理的一个组成部分，妇女实质上是男子的财产。从荷马时代到古典时代，希腊社会生活中都有明显的表现。以具有奴隶主民主自由著称的雅典，也不允许妇女享有民主、自由的权利。妇女仅仅是生儿育女的女人。摩尔根在论述单偶家族的时候，曾经详细地谈到古代希腊和罗马。在荷马时代，女人也是战争中的主要掳掠物之一，他们提出的口号是“美人与战利品”。《伊利亚特》里有许多这方面的描写。如希腊诸酋长在远征特洛伊途中，对在他们船上的女战俘恬不知耻地、毫无节制地尽情纵欲取乐。此外还有这样的情节：为了缓和阿溪里的愤怒，阿加门农在一次酋长会议中建议，除了给他其他的物品以外，再给他七名美艳超群的勒斯比亚女子，而她们都是阿加门农在该城获得并留作自己享用的战利品。另外，还相许在攻下特洛伊之后，让他挑选除亚吉夫·海伦以外的二十名美女。荷马在描述未结婚的阿溪里及其友人帕特洛克拉的营幕生活时，对当时那种风俗也是称许的，而这也为公众的情感所支持：阿溪里睡在他结构精美的营幕深处，在他的旁边睡着一个女人，这就是面颊美丽的带奥米第，是他从勒斯堡俘获的。在另一侧睡着帕特洛克拉，在他的旁边也躺着腰身纤细的易斐斯，她是阿溪里从锡罗斯俘获并赠与他的。当时荷马这样写，显然是认为这样做是适合于酋长的性格和尊严的。此外，在荷马时代的希腊人，丈夫对于妻子要求贞节，并且采用某种程度的隔离来实现这种要求。但丈夫却不承担这种贞节的义务。一直到罗马时代，上流社会中的妇女才略有放纵，而且常有以丈夫同样的行为予以报复的

举动。“在希腊人之间，从始至终存在着一种利己主义或蓄意的自私主义在男子之中作祟，致使降低了对于妇女的尊重，就是在野蛮人之间这也是罕见的。这种主义表现于他们家庭生活的方式中。在高级阶层之中，将妻子与外人隔离来强制一种独占的同居，在丈夫方面却不承认有相互的义务。”①摩尔根接着分析到，这里暗示着在他们之间存在有对偶婚的前代婚姻制度，这种方法便是为了防范它而创立的。维持许多世纪之久的这种习惯，在希腊妇女的心理上印上了一种强烈的自卑感，一直到希腊霸权的最后时期尚未恢复过来。这或者是向妇女界所要求的牺牲之一，来将人类的这一部分带出对偶家族而进入单偶家族制。“象这样一个种族，以他们所具有的伟大的禀赋，足以将其精神生活铭印于全世界之上，而在他们的文明最高期中对于女子的待遇，基本上还保留着开化人的观念，这还是一种不可解之谜”。②这种观念，对希腊女性裸体形象的创造与发展产生了深远的影响。

希腊的裸体女性艺术形象，在希腊古典文明时期以前，可以追溯到公元前二十世纪到十五世纪的米诺斯文明时期。那时留下来的许多壁画和雕塑中，反映了克里特人的奢华和优雅的生活。作品中的贵族妇女都身穿拖地长裙，束着纤细的蜂腰，上身从衣襟中有意袒露出饱满的乳房。如克诺索出土，制作于公元前1600年左右的《巫女像》（图109），就是当时妇女的写照。人物笔直立着，从比例上看上身很短，下身很长，腰部很细，臀部很大。身上的长裙从上到下一直遮没了双脚，当中还有一段段横绉褶，整个轮廓有如一口大钟覆

① 摩尔根：《古代社会》，第549页。

② 同上书，第550页。

盖在地面一样。上身是短袖的小衫，隆起的乳房上还用色彩着意描画出一双乳头。头上戴着一个有动物形象的雕饰，双手各持一条正在扭动的蛇。这位巫女也许是正在举行某种宗教仪式。另一个例子，就是前面提到过的女子斗牛的壁画。那里采用了半裸的表现。可惜，一股至今尚未知晓的力量，使米诺斯文明似乎在一夜之间就销声匿迹了。经过十个世纪之久以后，才出现了更其伟大的希腊古典文明。

但是，在希腊古典文明的初期和中期的艺术中，都很少有女性的裸体出现。偶尔有，也多是社会下层的女性。如制作于五世纪上半期，著名的路德维希宝座的三面浮雕中，其中一块侧面就刻着一个吹笛的裸体少女，这显然是当时的艺伎的形象。人物侧坐在一个柔软的座垫上，右腿架叠着左腿，表现出一个悠然自得的姿态。少女的十指正在笛孔上起落，也许正到乐曲的醉人之处。只是人物的表情囿于古风时代的限制，显出了一种不很协调的呆板。五世纪后半期，在一些墓葬用的陶瓶上出现了一种白描的瓶画，其中就有裸体的献祭品少女的形象（图110)。人物以极准确、简练而流畅的线条，勾勒出了一个洋溢着青春活力的少女优美体形。但是，在描绘对象上一直未见女神的裸体出现。相反，在这个时期倒有两位自始至终都是以着衣表现的处女神特别受人崇奉。一位是雅典娜，她是智慧女神，女战神，还是处女神。她是宙斯与第一个妻子墨提斯的女儿。一次，天帝听说她将生一个女儿，并且女儿的儿子以后将比他强大，恐惧之余，竟将妻子一口吞到肚子里去了。后来宙斯感到头部疼痛，原来是墨提斯要生产了。火神劈开了宙斯的脑袋。于是全身戎装、持矛荷盾的雅典娜从里面跳了出来。她是智慧的化身，教给

人类纺织等等技术。而且，还曾与海神波塞冬争当雅典保护神，由于出示的橄榄枝比对方从石头上叩出的盐水更受希腊人的欢迎而获胜。这反映了希腊的航海比农业出现晚得多。雅典娜的名字前面常冠以另一名字，称帕拉斯·雅典娜。一说是她在幼年时与同龄女友帕拉斯玩比武游戏，不慎误杀了对方，以此悼念。另一较为普遍的说法是，帕拉斯是凶蛮的提坦人，企图强行占有雅典娜，一怒之下被她杀死了。然后，雅典娜把他的名字冠在前，以此警告那些敢于再来求爱者。她以智慧、勇武和贞洁留传于世，她是处女崇拜的象征。雅典娜在希腊雕刻中自始至终都是着衣的，不是戴盔披甲，就是衣裙严整，而且表情庄重。古风时期米隆就有一组著名的雕刻《雅典娜与马息阿》。马息阿是自然界之神，也称森林之神，喜欢吹笛。一次他与阿波罗比赛，他吹笛子，对方弹竖琴，弥达斯作裁判。结果马息阿获胜。阿波罗恼羞成怒，把他的皮剥了下来，而且还让弥达斯长出一双驴耳朵。另一说是请雅典娜作裁判，因马息阿失败，按赛前协议而被剥皮。《雅典娜与马息阿》所表现的内容是，女神制造了一支笛子，但当她在吹奏时从水的倒映中发现自己因吹奏它而变得丑陋时，便立刻将它扔了。这时，站在后面偷看的马息阿却怀着极大的好奇正欲捡拾，这里的马息阿是裸体的，他表现得激动、活跃。而雅典娜则衣冠严整，表情宁静而庄重。在冷漠与轻蔑中显露出她的个性。那种对森林神无可奈何的神态，也许正好预示着对他未来的幸灾乐祸。此外，在南希腊的曼提尼亚一个群像雕刻的基座浮雕上，也刻有上述比赛故事。在所知道的雅典娜神像中，据记载，最宏伟的恐怕是公元前五世纪菲底亚斯在雅典卫城上的雅典娜雕像了。那是用

黄金和象牙制作成的，竟有十三米高。在她的头盔上有狮身人面怪斯芬克斯和狮身鹫嘴怪格里芬的雕刻形象；胸前饰着蛇发女面怪美杜莎的头；右手托着胜利神，左手扶着一只巨大的盾牌。可惜雕像毁于战火之中。

另一位处女神是阿耳忒弥斯。她是宙斯和勒托的女儿，阿波罗的孪生妹妹。她同时又是月神和猎神，掌管狩猎，照顾妇女分娩，保护少年男女；并且也以贞洁著称于世。她受到希腊人母性和童贞的双重膜拜。阿耳忒弥斯的艺术形象，在不同的时期与地域，显现了不同的个性。黑格尔说，"月神第安娜含有大自然的公共的母亲的意义，例如爱斐苏斯的第安娜……她的主要内容是自然、生殖和营养，这也表现在她的外在形式方面，特别是胸膛乳房部分。但是这种特点在希腊女月神阿特米斯身上完全不突出了，她是一个射杀动物的猎女，显出一副青年女子的美丽形象，只是半月形的弓和箭还使人回想到旧女月神色里尼。"①这里说的第安娜是月神的罗马名字，爱斐苏斯在小亚细亚的海边，历史上就以月神庙著称，即前面提到过的埃菲索斯。色里尼即塞勒涅，她是传说中的月神，也有人认为阿耳忒弥斯就是她。黑格尔还说，阿耳忒弥斯的"主要的性格特征是少女的贞洁所表现的坚强的独立性。她爱打猎，一般不是一个沉思的少女，而是一个严峻的专术向外发展的少女。"② 这种为了贞洁所表现出来的严峻，有时竟达到残忍的地步。在神话中有这样两个故事：一次，猎人阿克特翁偷看了她沐浴，恼怒之下，女神把他变成了一头鹿，而且让他自己的猎狗把他撕成碎块吃掉。又一次，

① 黑尔格：《美学》，第2卷，第216页。

② 黑格尔：《美学》，第2卷，第236页。

英俊的猎人俄里翁因与厄俄斯相爱，也被阿耳忒弥斯用箭射死。这类传说与雅典娜是同一个类型的。在希腊雕刻中，阿耳忒弥斯也是一直采用着衣表现的。前面提到，巴底隆神庙东山墙的饰带浮雕上，那参加庆典的奥林匹斯十二山神中，就有阿耳忒弥斯。她侧坐着，头上扎着头巾，身上穿着轻柔的衣裳。由于衣着宽松，衣领从左边滑下，露出了肩部，所以左手自然地在左肩上轻轻地拎着衣领。表现出了一种严肃而娴静的神态。在巴黎罗浮宫还藏有一尊《凡尔赛的阿耳忒弥斯》，可能是希腊化时期的摹品。表现女神正在打猎的情景。她身穿短上衣，没有领子和袖子，但围着很宽的腰带。下身穿着短裙，露出膝部。背上背着箭筒，右手正在取箭，而左手则扶着一头正跟着她奔跑的小鹿的角。这头小鹿，也许就是那位即将碎尸万段的阿克特翁。整个人物从衣着到动作都显得活泼，富于青春的朝气，如黑格尔所说的"一副青年女子美丽形象"。

雅典娜、阿耳忒弥斯等处女神的存在，一方面，如对她们智勇双全和精于狩猎和生产的歌颂，反映了妇女在更古老的年代所曾经有过的显赫历史。另一方面，对她们贞洁的崇奉，尤其是对她们为了保护自己的贞洁而不惜施以残忍手段的描绘，正包涵了上述摩尔根所说的防范前代对偶婚返复的意识。这些都从女性的一面反映出了进入文明以后男性对女性的奴役和占有，对这种私有欲念的抗争，导致了对处女贞操的赞颂和对女性羞耻的保护的伦理观念。这种处女神，代表了节制、谨慎和守法精神；昭示了欲望溢出理性所产生的后果。这是一种约定俗成的法规。实质上，这是对自己财产的保护和对获得更多财产企求的一种心理反应。即便是到了

古典盛期，女人，还只能是生儿育女的女人。尽管没有受到虐待；尽管有一定范围的自由。然而，她们完全过着一种幽闭式的生活，几乎完全被剥夺了与异性交往的权利。其结果，养成了少女的一种极度的羞怯心，甚至矫作贞淑。“希腊人以子女的生育为婚姻的必要条件，并且强制地认为生育子女乃系女子对于神、对于国家、对于祖先的责任；一直到最后的时期，至少，他们对婚姻没有赋予更高的观念，强烈的爱情也不是结婚的经常原因；纵令他们中存在有爱情的话，也不过出自情欲；夫妇之间除掉性欲以外，不知有所谓其他的东西；……子女的生育，都无不认为是结婚的主要目的，……对于妻子的不贞，处理极为严酷；可以想象处在这样严格和外人相隔离的生活之下的女子，一般地可以防止其逾闲荡检，然而，女子却时常找得到方法来欺骗她们的丈夫；法律对于贞操则课以极不平等的义务，因为丈夫对于妻室，得要求其严格地保持贞操，如有任何不贞，则严厉处理，但是，丈夫却可以与艺妓们交往，这种行为虽不是严格地认为正当，可是，也没有什么公开的非难，更说不上认为与婚姻权利有什么破坏了。”①社会生活中的对女性贞操的赞颂和对妇女羞耻的保护，反映在艺术中就是对处女神的崇奉和对女性裸体的禁避与限制。女神，就应该是这种庄严的、甚至是冷峻的女神。这时候，女人与女神走了两个极端，前者是泄欲的工具，后者是禁欲的象征，她们从隐蔽的和公开的两个侧面，构成了人们完整的双重性心态。人类原始的性的欲念受到了极大的压抑。这种对女性裸体的禁避，正是人类卑劣的贪欲对抗激化达到一定程度后，人们相互妥协的结

① 摩尔根：《古代社会》，第551页。

果。这是特定历史阶段的一种平衡。

希腊古典盛期的末叶，艺术上逐渐出现了变化。除了如上述的艺妓、献祭少女之类的人物有裸体表现以外，生活中的一些较为上层的女性，甚至个别的神，也开始解脱了她们精神上以至肉体上的幽闭。这时候，出现了一些如阿玛宗、女运动家以及女神尼开的雕像。尼开是胜利女神，她身上长着翅膀，携带着橄榄枝。她曾协助宙斯战胜提坦巨人。尼开是胜利的象征，给人带来胜利和诸神的礼物。1875年在奥林匹亚发现一个巨大的大理石的尼开像，她立在一个七米高的三角台座上。女神表现成在空中飞翔的姿态。人物的上身袒开了一半，露出左边饱满的乳房；裙子也很特别，左边分开，左腿整个暴露在外。衣裳的处理薄而轻软，随着飞翔而迎风飘动，紧贴人身，衬出了非常丰腴的少女躯体。从台座的铭文上，知道作者是色雷斯人派翁尼奥斯，制作时间在公元前424年或稍后。这个时期的上述这些带有英雄色彩的女性形象，几乎都有一个共同的外部表现形式，即露出一半胸部和腿部，与阿玛宗的雕像类似。也许这与强悍善战的女人国亚马孙民族存在着某种渊源关系，她们的形象，已经成为了一种女性自信与意志的象征。这种半裸女性的普遍出现，反映了人类欲望抗争的固有平衡已经开始瓦解，女人与女神，都将以新的面貌出现于世上。当然，新的平衡局面，或者说，典型的裸体女性形象的出现，还是下个世纪的事。

**2.天上的爱与人间的爱**

在希腊古典时期中，与女性的幽闭境遇相反，男子所追求的却是一种无约束的、甚至是放纵的生活。希腊民族本身

就有一种欢乐和活泼的本性，他们常常是直率地表露自己的情欲，他们追寻着生动而强烈的快感。阿里斯托芬的诗中常常描写这一类极坦率和风趣的肉体生活。古代希腊人对肉欲并不忌讳，他们举动非常放肆，说话也非常分明。这种本性导致人们将人生视为行乐。他们豁达乐观，最虔诚的膜拜，在希腊人那里也变成了民众的娱乐。希腊人心目中的天上，是一个永远不散的筵席，那些快乐而长生的神祇，永远都在歌舞饮宴，寻欢作乐。希腊人最理想的生活，就是和神的生活最接近的生活。"他们只想与神同乐，给神看最美的裸体，为了神而装点城邦，用艺术和诗歌创造辉煌的作品，使人暂时能脱胎换骨，与神明并肩。希腊人认为这股'热情'便是虔诚；他们先用悲剧表现情感的伟大庄严一面，再用喜剧发泄滑稽突梯和色情的一面。我们只要读了阿里斯托芬的《来西斯德拉达》和《塞斯谟福利斯的节日》，才能想见那种肉体生活的放纵，才能理解那时的人怎么会当众举行酒神节，在剧场中跳淫荡舞，科林斯上有上千妓女在阿弗罗代堤神庙中应征，才能理解宗教怎么会允许一代骇人听闻的风俗，一切甘尔迈斯式的节会和狂欢节的荒唐胡闹。" ①

古代希腊神话中，更是充满了各式各样的爱情故事。从天神宙斯开始，到大大小小的各位神祇，几乎都有或多或少的爱情纠葛。天上的爱，实质上是人间的爱。希腊古典时代，在造型艺术中它们又很好地融合在一起了。希腊雕刻，出现了不少直接表达性爱主题的作品，上至天帝，下及半人半马怪等等常常是这类作品的主角。尤其林神与牧神，已经成了一种性欲的象征。罗马卡比托尔博物馆藏的雕刻《丽达

① 丹纳：《艺术哲学》，第267页。

与天鹅》，就是直接表现宙斯与丽达求欢的情景。丽达是海中仙女，斯巴达王廷达瑞俄斯的妻子。由于廷达瑞俄斯忘记了向女神阿佛洛狄忒献祭，于是女神存心报复他。一天，宙斯化作一只天鹅，阿佛洛狄忒便立即化作鹰去追逐他。当时丽达正在沐浴，她见状将天鹅抱在怀里。后来，生下两只鹅蛋，其中一只里面是卡斯托耳和克吕泰涅斯特拉，另一只里面是波吕丢斯和海伦。据认为前者是国王的儿女，后者则为宙斯的儿女。由于海伦的降世，最终酿成了历时十年的特洛伊之战。《丽达与天鹅》是公元前四世纪上半叶的作品，可能原作出自提莫特奥斯之手。化作天鹅的宙斯正依偎丽达怀中，百般温顺。丽达翘首眺望，也许天上正盘旋着苍鹰。她右手抚摸鹅背，左手举起一块宽大的帷布以作遮挡。少妇的裸体线条优美而流畅，这是一个正面表达爱的情景，人物的造型和表情都显得柔和与妩媚，但并未有明显的感官刺激成分。刚刚步入公元前四世纪，前五世纪的余韵尚未完全消退。除了神以外，半人半马怪也在这类题材中经常出现。前面提到的奥林匹亚宙斯神庙西面山墙上，就有半人半马怪肯陶洛斯在婚宴中抢劫新娘和席间妇女的情节。在阿波罗的左边的一组人物最为动人(图111)，为首的满脸胡须的欧律提翁正欲掳走新娘。他们的目的是劫掠，而并非破坏，所以看得出他们的动作既粗野但又小心。欧律提翁右手搂着新娘的腰，左手按住她袒露的左侧乳房，表情上出现一种野性的陶醉。与此相对照，新娘的容貌秀美娴雅，体态修长娇柔。她无力抗争，以颤抖的双手去推挡对方的无礼，脸上出现恐惧的娇羞，十分惹人爱怜！显然，这里表现的也是爱的主题。那些凶猛的扭打，恰恰是它的一种烘托。

希腊神话中，在性爱方面显得最为活跃的，还是潘和萨提儿。公元前四世纪以后，以他们为题材的作品日渐增多。“潘”在希腊语中是“全”、“全部”、“全体”等意思。对潘的诞生说法不一，但较多的采用他是赫耳墨斯与仙女德律奥毕之子一说。神话中他出生时长着羊角、羊腿和羊蹄，丑陋不堪。母亲连看都不愿看一眼，就把他丢到森林里了。后来赫耳墨斯找到弃子，带到奥林匹斯山上。众神一见这个怪物，不禁捧腹大笑，从而得名潘。意思是指能使“全体”发笑，给“全体”带来愉快。另外，也还有人解释，“潘”与印欧语的词根“帕”有关，意为放牧，所以潘是牧神在字面上就已表现出来了。在希腊神话中，还有一个形象完全一样的“萨提儿”，他是森林和山间的精灵，总是和酒神在一起。潘有时也与酒神为伴。起初，在一些传说中潘是萨提儿的首领，但后来，久而久之，人们竟把潘和萨提儿合而为一了。在造型艺术上，就更是难以分辨。他们在外形上都是头上长着羊角、下肢长着羊腿的半人半兽怪物。在品行上，都是喜爱欢娱、嗜酒好色，耽于淫欲。他们整日游荡于林野之间，与仙女们追逐取乐，或喝得酩酊大醉。还有，他们虽然形象丑陋，但乐观开朗，喜爱音乐，常常领着山林仙女在旷野幽谷间歌舞嬉戏，或跟着酒神醉酒作乐。此外，还创制了排箫，以悠扬的箫声驯服了无数飞禽走兽。他们笑口常开，乐于助人，尤其在山林中保护牧人、猎人和牲畜，所以尽管其丑无比、嗜酒好色，但仍然博得了包括天上诸神和地上众人的“全体”的喜爱。然而，作为一个象征的形象的来由，潘或萨提儿还是有其历史线索可寻的。在埃及等许多非洲地区，远古的时候就存在着对公羊的雄性的生殖崇拜，那里的

潘神备受尊敬。希腊神话中这两个神的出现，显然与此有渊源关系。希罗多德对非洲的公羊崇拜曾有记述："埃及人是不用公山羊或母山羊作牺牲的。理由是这样：称为孟迭司人的埃及人认为潘恩是十二神之先的八神之一。在埃及，画家和雕刻家所表现的潘恩神和希腊一样，这位神长着山羊的面孔和山羊的腿。但是他们不相信他真是这个样子或以为他与其他的神均有所不同，他们所以把他表现成这种形状的理由我还是不说为好。孟迭司人尊崇一切山羊，对牡山羊比对牝山羊更加尊崇，特别是尊崇山羊的牧人。有一只牡山羊被认为是比所有其他的牡山羊都更要受到尊崇，当这只山羊死掉的时候，在整个孟迭司诺姆都规定要举行大规模的哀悼。在埃及语里，公山羊和潘恩都叫做孟迭司。在我当时，在这个诺姆里发生了一件奇怪的事情，一个妇女和牡山羊公然性交。"①希腊神话中，萨提儿和潘也正是那种雄性生殖欲的象征。在艺术形象上，也许萨提儿和潘本来就是一回事。他们常常以群类的概念出现，而并不仅仅是一个神的名字。一方面，看来希腊人也"不相信他就真是这个样子，"另一方面，也是更重要的，希腊人通过他们所表达的是一种爱的欢愉，所以他们所塑造出来的萨提儿和潘也多半是美男子的形象。

留传下来的典型佳作，有公元前四世纪上半叶普拉克西特列斯的《萨提儿》（图112），罗马卡比托尔博物馆藏的是其中一个最好的摹品。大师把他雕琢成一个年轻美貌的男子，他右手握着一支笛，正侧靠在树上休息。除了眼角略斜和耳朵稍尖以暗示山羊形状以外，整个身体都非常匀称健壮。那种斜倚的姿态所形成的和谐曲线和笑容可掬的表情，

① 希罗多德：《历史》，第297页。

加上那有豹头装饰的披挂，使人物充满了青春的健美。这是普拉克西特列斯的得意之作。据传，大师的情人芙丽涅想弄清楚他最满意的作品是哪些，便诈称工作室失火了，他在惊恐之中下意识地喊道，如果《厄洛斯》和《萨提儿》烧毁了，自己一生的工作就完了。由此可见对该作的钟爱。意大利那不勒斯博物馆所藏的一尊《跳舞的萨提儿》是公元前三世纪下半期作品的摹品。萨提儿被刻成一个美髯男子，他面带笑容昂首向前。人物双手高举，左腿跨前，一副手舞足蹈、欣喜雀跃的姿态。与上述普拉克西特列斯的静态相对照，这里是一个动态，突出了萨提儿的喜好欢娱、善于乐舞的特性。结实的身躯与轻盈的舞姿很好地把人物的内在活力表达出来了。在慕尼黑博物馆所藏的同时期的一尊《沉睡的萨提儿》（图113），就突出了林神的嗜酒特性。他烂醉如泥地靠在岩石和树干上酣睡，底下垫着一张豹皮，右手搭在脑后，左手自然地枕在树干上；右腿蹲起，左腿自然下垂，两腿岔开，一个放荡不羁的姿态。虽然身体因熟睡而松弛了，但那准确的结构依旧表达了一种男性的力量。此外，也还是有一些直接表现半人半兽形象的作品出现，如雅典国立考古博物馆藏的《美神与牧神》（图114）。这已是公元前一世纪制作的了。牧神的头上长着两只角，脸部也显出山羊的形状，凹眼拱鼻，满脸卷毛，非常丑陋。双腿完全是羊腿，躯干和上肢则完全是人形。他踮起脚跟站着，双手握着美神的手臂，笑嬉嬉地与她纠缠。美神在这里被塑造成一个非常丰满的少妇形象，对他的无礼，也无可奈何，但也不发怒。她左手下意识地遮挡着下腹，右手举起鞋板正欲打去，不过脸上依旧是和颜悦色。在左肩上的厄洛斯却笑嘻嘻趁机戏弄他

头上的羊角。整个作品流露出一种诙谐的趣味。并且，带着希腊化时期的烙印，明显地加进了色情的因素。这个半人半羊的丑陋精灵，这个美艳肉感的裸体少妇，把天上的与人间的性爱欲求，在谐趣中表露出来了。潘和萨提儿是人类生殖欲的象征，尤其男性的占有欲透过他们的放荡行为几乎暴露无余了。他们的名字，常常被引伸为性欲无度的色情狂的同义语。在天上，其他神祇中不宜具备的品格，似乎都让他们去承担了。“凡是被排斥于神们的崇高理想之外的东西，例如人类的需要，生活的欢乐，感官的快感，欲念的满足等等都纳到山神和林神的领域里来了。”①上述这类有关性爱情节和典型人物的描绘，正是人类的需要在艺术上的直接渲泄的一种方式。

公元前四世纪后期，以阿佛洛狄忒为代表的裸体女神终于出现了。从此，翻开了历史上以女性裸体为主的新的一页。前面谈到，公元前五世纪以前雕刻艺术中的女神完全是着衣的，这是人类私有欲念抗争的结果，是一定历史阶段的平衡的表征。从父权制开始到后世文明的社会中，对性意识的控制与反控制一直随着社会的发展而不断变化着，从而形成了不同历史阶段的性自制的伦理观念。但是，人类原始乱伦倾向是难以压抑的，分享酋长幸福的强烈欲望一直在潜意识中延续下来，虽然遭到文明的钳制，但并未因此而泯灭。这种对抗难以调和，这种企求难以满足，终于，人们寻求到了一条艺术的途径使之得以渲泄。古代希腊神话中爱与美的女神就是一个典型的体现。黑格尔说，“女爱神阿弗洛狄特（连同漂亮的库匹德一起，这个男爱神由古老的巨灵族的爱若斯变成

① 黑格尔：《美学》第3卷，上册，第176页。

一个男孩）代表人类的性欲和同类爱之类感情。”①阿佛洛狄忒是爱与美的象征，是美的企慕与欲的渲泄的统一体。爱与美是紧密地联系在一起的。对人自身的审美感情，是人类漫长历史时期两种生产实践的产物，是人类性选择意识的沉积。随着父权社会的确立，男性的占有与女性的被占有也已经成为社会伦理的一个组成部分。一直到后世文明的年代，人们在对人的美的欣赏同时，在潜意识里往往还存在着一种占有欲。恩格斯说："体态的美丽，……曾经引起异性间性交的欲望"，②人类的占有欲念，永远没有止境。社会的发展，使私有观念的抗争愈发激化，但伦理观念的变化，又使现世的满足越来越少。于是，那股本能的动力又不约而同地进入了艺术殿堂。这时候，固有的平衡逐渐瓦解了，着衣的形体已经难以体现理想的美了，不能娱神，也不能愉人。新的观念终于冲破了固有的伦理桎梏，于是，一个袒裎裸裼的爱与美的女神从天上来到了人间——阿佛洛狄忒，实质上就是一个大家都可以在精神上占有、从审美上得到满足的女性——这是人类性欲在艺术上的又一种渲泄方式，这是男性中心社会发展的必然产物。男性的自我意识透过女性裸体形象的大量出现而得到了更加明确的肯定。阿佛洛狄忒，她几乎把天上的爱和人间的爱都囊括进去了，这是人类性的升华期的最典型的表征。有关她的爱情故事，成了希腊宗教内容的一个重要组成部分。公元前四世纪以后，这些故事，特别是裸体的阿佛洛狄忒的形象被反反复复、不厌其烦地表现于艺术，尤其是造型艺术中。这一切，更加强烈地渲染了这个宗

① 黑格尔：《美学》第3卷，第236页。

② 《马克思恩格斯全集》，第4卷，第72页。

教的人性色彩，使之成为一种名副其实的“爱的宗教”；她的问世，对后世艺术创作和审美趣味的发展都产生了极其深远的影响，并且为女性的美确立了一个更为具体而形象的“法式”，甚至一直流传至今天。

爱与美的女神从她在造型艺术上的出现以及表现形式的演变等等，都与当时的历史社会条件有着非常密切的联系，换句话说，都无不留下了当时历史演进的痕迹。透过阿佛洛狄忒的兴衰荣辱，我们可以看到人类审美意识变化之一斑，并从中还可以总结出一些带规律性的问题来。

## 五

### 1.爱与美的女神

根据希腊神话，克洛诺斯把自己父亲乌拉诺斯的生殖器阉割了，当它落到海里的时候，从海水的泡沫中诞生出了阿佛洛狄忒。又一说，她是宙斯和狄俄涅的女儿。阿佛洛狄忒是爱与美的女神，掌管人类的爱情、婚姻、生育以及一切动植物的繁殖生长。此外，在阿佛洛狄忒的身上，还有一条著名的可以迷惑人的玉带，连天后赫拉都曾借用过，以迷惑宙斯。在生活中，她还喜爱鸽子、玫瑰等动植物。所以，后世的美术作品中，它们常常出现在女神的身旁以作标记。阿佛洛狄忒虽然是最美的女神，但是，却嫁给了最丑的火神赫淮斯托斯。原因之一可能是因为她对丈夫不忠，风流韵事很多。她与战神阿瑞斯有私，并曾被丈夫发现。她同时还爱恋着商神赫耳墨斯和美少年阿多尼斯。天上和人间的很多是非都与她有关。譬如，她使宙斯变成牛追逐欧罗巴；又使宙斯变成鹅与丽达寻欢而生下了海伦；许愿给帕里斯王子最美的

女子做妻子，从而引起了持续十年的特洛伊之战。不但使地上的人，而且令天上的神都卷入了这场残酷而持久的鏖战。正如黑格尔所说的："就连多神教的永恒的神们也不是生活在永恒的和平里。他们带着互相冲突的情欲和旨趣，结党互相斗争，也必须受命运的支配。"①

阿佛洛狄忒在罗马时代又称维纳斯。在造型艺术上出现维纳斯的时间要推前到公元前两三万年左右，那就是本书开头所记述的《罗赛尔的维纳斯》等几个裸体女性雕刻。不过，那个"维纳斯"的名字是后人冠上去的，也有学者把她们尊称为"伟大的母亲"。原始人类在制作她们的时候，还未意识到这是"艺术"，而且，人间的"维纳斯"还未出世。不过，如此命名也并非无稽之谈，而是包含了一定的道理。因为从艺术发生学的角度考察，后世的维纳斯与史前的"维纳斯"的确有着深刻的内在联系，那就是她们都是人类两种生产实践的产物。只不过是一个产生在人类性的觉醒期，而另一个出现于人类性的升华期罢了。当然，她们之间在艺术承继上是毫无关系的，因为史前的"维纳斯"还是一种广义的艺术，原始先民制作她们的真正用意至今尚属猜测。而后者，则完全是一种有明显意图的命题创作了。对这个命题，古代希腊首先掀起创作热潮，中世纪曾经过一段冷落，十多个世纪以后文艺复兴时又再度中兴，并且一直延续至近代。十九世纪初，由于古代艺术珍品的发现，致使维纳斯的名字传遍全世界，并且在人们的心目中形成了一个维纳斯——也就是阿佛洛狄忒的定型形象，这就是几乎家喻户晓的《米罗的维纳斯》（图115）。这个考古发现尽管是偶然所

① 黑格尔：《美学》，第一卷，第227页。

得，但过程也属曲折艰难。后人在她身上获取美的享受的时候，也许并未想到当年她曾经历的风波。

1820年2月，在爱琴海的米罗斯岛上，一个农夫在一座古墓旁整地时意外挖掘到一尊女性大理石雕像，出土时分成上、下半身两截，在附近的田地底下还同时挖出了刻着名字的台座、拿着苹果的手腕以及其他断片。当时正值考古热，农夫懂得这是值钱的东西，立刻将它们埋回原地，并首先报告了在岛上的法国领事。领事稍付定金，即通知当时设在君士坦丁堡的法国大使。几乎与此同时，正在爱琴海上搞测量的一位名叫鸠尔·丢孟·都尔维尔的法国海军士官对此表示了更大的关注。这是一位希腊艺术的爱好者，当他看过这些雕像的断片以后便认为它们是一个整体，并第一个断定这是维纳斯的雕像。于是，他立刻告诉农夫，法国决定把她买下，不必再到处声张了。随即赶到君士坦丁堡，向大使面陈详情，促使大使下了决心并派专人前去交易。不料岛上的长老出于本岛的利益而中途插手，开会议决让农夫将雕像卖给在土耳其任职的一位希腊大官。当法国人赶到该岛的时候，雕像已经装船了。见此情景，他们几乎要动武，命令法国船舰随时准备行动。顿时，武装冲突大有一触即发之势。事有凑巧，一场暴风雨把这未燃的战火冷却了，它拖迟了土耳其船只的起航，为法国使者争得了斡旋的时机。经过软硬兼施的交涉，雕像终于转到了法国船上。后来又给岛上赠送金钱，从而取得了岛上放弃雕像的誓约书。雕像顺利运抵巴黎，但由于种种政治、人事方面的原因，一直推至1821年3月2日，国王路易十八才正式接受献礼。从这天开始，她便成为法国国家财产，当时的登记名称是“在希腊群岛中的米罗所发现的

维纳斯像”，并被陈列于罗浮宫特辟的专门展室中。

雕像的面世，引起社会的震动。首先是她的艺术魅力。女神的面部表现出古典希腊女性的典型特征：椭圆的脸，笔直的鼻梁，窄而平的前额，略鼓的嘴角和丰满的下巴。人物显露出一种端庄、娴静而又凝重的表情。体形健壮而修长，直立而多变。她脸部朝向左方，身体保持正面，但下肢又朝向右方。加上重心落在左腿上，使整个身躯充满了起伏转折、强弱交替、形影错落的节奏感。尤其外轮廓的曲线变化，更强调了女神婀娜妩媚效果。整座雕像既稳定又略显倾斜，并且具备了多维的欣赏条件，无论观者从哪个方位，都能得到一种美的享受。

也许，从雕像的完整性来说，最大的遗憾是散失了双臂。但是，事物总是辩证的。出乎意料的事情是，正因为没有双臂，所以作品在展出后又引起了另一场风波，那就是对女神动作的考证热潮。其热烈程度，也是西方美术史上少有的。《米罗的维纳斯》是由若干块断片经过精心的接合加工后而公诸于世的。那个带铭文的台座和持苹果的手臂出土后很快就被专家鉴定与雕像无关而予以剔除，从而推测在罗马时即已失去手臂，故此女神雕像又同时以“断臂维纳斯”著称于世。于是，修复原作的双臂成了艺术家、历史家最神秘也是最感兴趣的课题。各种方案应有尽有。归纳起来，当时最典型的有如下几种：左手持苹果，搁在台座上，右手挽住滑下的腰布；双手拿着胜利花圈；右手捧鸽子，左手持苹果，并放在台座上让它啄食；右手抓住将要滑落的腰布，左手握着一束头发，正待入浴；与战神站在一起，右手握着他的右腕，左手搭在他的肩上……但是，只要有一种方案出现，

就会有一种反驳的道理，最终得出的结论是，保持断臂反而是最美的形象！从这件事，可以见出女神雕像的后世“不可企及”的完美程度，真可谓达到了“多一分则长，少一分则短”的地步。除了双臂复原的争论以外，还有许多其他问题也引起人们的兴趣。譬如，果真是维纳斯吗？也许是海的女神、胜利女神？作者是谁？制作年代、地点？一大堆问题挑起了大家的论战。最后，除了她是维纳斯，并创作于公元前二世纪末这个看法比较统一以外，其余的只好作为一系列悬案而留待后人去考究了。

然而，作为审美的观照，当人们站在这尊精美的雕像面前的时候，也许大多不会再去理会那永无休止的争论。一个裸体的女性，丰满而圣洁，柔媚而单纯，优雅而高贵——这就足够人们为之倾倒的了。在这洁白的大理石里面，是少女的青春、是生命的跃动。人们从这里发现了自己——自身的生机，自身无限的创造潜能，自身生生不息的原动力……这是一种最大的满足、最深的启迪。这，也正是人体的魅力之所在！人体，蕴藏着无穷无尽的变化，孕含了微妙多姿的美。希腊民族得天独厚，最深刻地理解和最完整地把握了人体这个小宇宙，并从此发掘出人类纯粹的知性结构，再通过自然的真实外貌，去表现一种更高的境界。他们把情与理、美与真揉合在一起，在神的庇护下追寻着自由的真谛；在理性的指导下，赤裸裸地展现人自身。米罗的维纳斯正是这样的一个人体，她有作为神的普遍性和理想性，同时又有作为具体的神、实质上就是人的个性。“她是纯美的女神”，“把她雕成裸体是有正当理由的：因为她所要表现的主要是由精神加以节制和提高的感性美及其胜利，一般是秀雅、温

柔和爱的魔力。”①《米罗的维纳斯》不愧为古代希腊雕刻艺术的一个杰出代表。

《米罗的维纳斯》以其独特的艺术魅力而使之成为家喻户晓的爱与美的女神雕像。但是她并不是唯一的。她只是古代希腊众多的阿佛洛狄忒雕像中的一个罢了。从创作的时间上说，她已经是希腊化时期的作品，而在她以前早就有不少佳作问世，在她以后，也陆续还有出现。下面，再回到古典希腊时代，从最早出现的阿佛洛狄忒雕像开始，并把她们放在当时的历史氛围中加以对照观察，从而探究她们与整个社会发展的关系。

## 2.形形色色的美神

《阿佛洛狄忒的诞生》（图116），是路德维希宝座上的装饰浮雕。该宝座因收藏在路德维希别墅而得名。这组浮雕现存罗马特尔美博物馆。《阿佛洛狄忒的诞生》是公元前五世纪上半期也即古典时期初的作品，从风格上来说，它属古风时期的艺术。据推断是出自卡拉密斯之手。作品表现了女神从海里诞生的情景：阿佛洛狄忒从海中冉冉升起，半个身子已经露出水面。旁边两个使女样的人物也许是水仙，或者是季节女神正在小心地扶她起来。作品风格优美，尤其衣褶线条准确地烘托了人体。浮雕画面结构严谨、人物姿态生动。阿佛洛狄忒身上湿淋淋的效果，含蓄地显露出少女的体形。两旁妇女的裙子、遮挡女神的帷布等的褶纹，明显地增加了画面的装饰效果。这是一个阿佛洛狄忒的着衣浮雕像，特点是正面、直立，人物布局以及阿佛洛狄忒举起的双手都是对称

① 黑格尔：《美学》，第3卷，上册，第180页。

形，构图饱满。女神脸部仍然残存一丝古式微笑的痕迹，具有古风时期的拙朴、庄严感。

《在花园中的阿佛洛狄忒》（图117），是公元前五世纪末叶即古典盛期的作品，原作可能出自阿尔卡美奈斯之手，他是雕刻大师菲底亚斯的最年轻、最著名的弟子。据传奥林匹亚宙斯庙西面山墙的雕刻就是他的作品。不过，最有名的还是这个《在花园中的阿佛洛狄忒》。这个摹品现存罗马国立博物馆。尽管是摹品，也可以看出古典盛期观察入微、技巧娴熟的特色。这是一尊站立并着衣的阿佛洛狄忒圆雕像。她端庄秀美，动作规范。人物重心落在一只脚上，一种近似“稍息”的姿势，使身体形成了非常自然和谐的曲线和转褶面。女神的刻划也非常精巧细致，衣褶紧紧地贴在躯体上，衣纹线条虽然还有如《阿佛洛狄忒的诞生》中的装饰意味，但已经比它更多地从属于写实的需要了。长裙虽然自肩至足，但裙子的左肩部有意滑落臂上，使胸部袒开一半，完整地裸裎右侧的肩部和乳房。长裙单薄而轻柔，紧紧地贴裹在身上，显露出一个少女亭亭玉立的身躯。在巴黎罗浮宫还藏有一尊《维纳斯·热纳屈里赫》，人物的姿态、长裙的穿法及衣纹的处理，都与《在花园中的阿佛洛狄忒》相似。据考证，这可能是罗马时代雕刻家阿克西洛斯模仿阿尔卡美奈斯风格的作品。女神体形略较前者健壮，但仍然保持前辈大师的风韵。

《尼多斯的阿佛洛狄忒》（图118），原作约诞生于公元前360年左右，属古典后期的作品。她是公元前四世纪艺术巨匠普拉克西特列斯的杰出作品。作者流传最广的就是阿佛洛狄忒的雕像。现藏罗马梵蒂冈美术馆的《尼多斯的阿佛洛

狄忒》的摹品，作微微向前俯身的姿态。腰部、腿部的弯曲构成了一种优美的、瞬息万变的动作。这是一个全裸体作品，也是古典希腊时期最早的裸体女神雕像。据传普拉克西特列斯是以他的情人、当时雅典最美丽的女子之一芙丽涅为模特儿的。她的动作、神态等等显然已经打破了以往的规范而变得自由多了。女神刚刚把衣服脱下来，放在一旁的瓶子上，也许正准备下海沐浴。这是生活中的动作，甚至是一种常人的羞怯的体态。女神的形象，已经明显地加入了世俗的意味。《尼多斯的阿佛洛狄忒》的摹品很多，如藏于巴黎罗浮宫的一尊《阿佛洛狄忒》（躯干），虽然头部、上肢和小腿等部分已经遗失，但躯干保留得较完整。从那丰腴的肉体和优美的曲线，还可以看出原作的风貌。在佛罗伦萨乌菲兹美术馆藏有一尊《美弟奇的维纳斯》（图119），女神重心落在左腿，体态也取微微欠身向前的立姿。体形健壮，头部转往左方，右手举于胸前、左手垂于小腹，作一种下意识的遮挡状。整个人物显得高大而壮硕，肌肉起伏有致，但神韵不及梵蒂冈的端庄典雅。

《蹲着的阿佛洛狄忒》（图120），制作于公元前260年左右，属希腊化时期的作品。她是必地尼亚人代达沙斯的佳作。原作为青铜，这尊大理石摹品现藏巴黎罗浮宫。作品表现一个妇女蹲着沐浴的情景。与以往那些给人一种少女般纤细窈窕之感的阿佛洛狄忒的形象相比较，这里已经是少妇般成熟丰满了。加上体态的扭曲与大幅度的线条起伏，与以往那种端庄、超俗的神情相比较，这里已直率地流露出了一种对美艳、肉感的喜好。与《蹲着的阿佛洛狄忒》同一原作的摹品，还有存于梵蒂冈的《沐浴的维纳斯》（图121）。虽然

后者头部似乎带有一点古典式的意味，但总的感觉还是能够与这个肉感的躯体协调的。此外，在希腊罗德斯博物馆还藏有一尊《跪着的维纳斯》，姿态优美动人，神情娇嫩可爱。

希腊化时期，尤其在后期，对女神的雕琢已是千姿百态、不拘成法了。她的动作变得非常自由，神情也更趋世俗，人物形象全裸半裸都有。除了个别精品以外，总体上都看得出在明显地追求官能美的刺激。如意大利叙拉古博物馆的《叙拉古的阿佛洛狄忒》（图122），就是一个富于肉感的少妇。女神的腰布已经滑落大腿，着意刻划了一个丰满的臀部；那不勒斯博物馆的《加利匹奇的维纳斯》，又称《美臀的维纳斯》（图123），因人们赞赏其臀部极为丰美而得名。人物上身着一短衣，但右肩部滑下，露出右乳房。右手撩起短衣衣脚，腹部和整个下半身裸裼。一手举起至左肩上方，一条长长的帷布经由左肩笔直泻下至脚尖处，强烈地烘托了人物的曲线。女神回过头来往后欲观其美臀，姿态优美。纽约大都会博物馆藏的《维纳斯立像》（图124），是一件难得的珍品。据考证是公元前二世纪的原作，除鼻尖破损、双臂散佚以外，其余保存完好。她略向前倾，头部转向左后方，露出一种娇羞的神态。人物饱满的乳房、纤细的腰身和美艳的肉体等等，都雕琢得极其细腻。此外，象罗马特尔美博物馆藏的《昔兰尼的阿佛洛狄忒》（图125），虽然肉体美艳，但仍有一种优雅的风韵，保留了较多的四世纪艺术的光彩。罗马加比多林博物馆的《加比多林的维纳斯》（图126），则在古典风格的人物形体上加上了一些花饰：女神左手按于小腹的腰布上，而腰布向两旁飘下弯成了一个花环状。在柏林国立博物馆藏有一陶土的《阿佛洛狄忒像》（图127），也

是公元前二世纪的作品。人物是半裸体，穿长裙，但上半身几乎完全裸露。女神在作旋转舞蹈状，左脚提起，双手举至胸前，头转向左，整个身躯是一个扭动的线条。加上迎风飘动的衣纹，整个雕塑产生一种欢畅的流动感。活泼的节奏，愉悦的表情与少女的典雅风姿揉在一起，刻划出了一个运动中的维纳斯的形象。这里既有古典的幽雅与恬逸，也有希腊化时期的热情和激动。这多种格调的集中与调和，也许正是希腊化时期艺术的其中一个特色。在这个时期，这种集中与调和的登峰造极之作，就是上面谈到的《米罗的维纳斯》。从雕像那阔大简洁的手法中我们看到了五世纪艺术的精神，她与巴底隆神庙的雕刻很接近；但观其表情、姿势、身体比例等等，又使人觉得她应该是出自四世纪艺术家之手；再从总体看，又具有更多的培尔甘蒙的样式化的美感……所以，引起了无止无休的争论。也许，她正好博采众长、为整个希腊艺术做了一个总结吧！

上面列举了古典希腊时期四个不同阶段的一些代表作品。现在按照时间顺序，就其表现形式与风格特点作一排列比较：

| 时　　间 | 风格分期 | 作品名称 | 形式特点 |
|---|---|---|---|
| 古典早期<br>—490 ～—450 | 古风艺术 | 阿佛洛狄忒的诞生 | 正面　直立<br>着衣 |
| 古典盛期<br>—450 ～—410 | 五世纪艺术 | 在花园中的阿佛洛狄忒 | 重心在右脚<br>半裸 |
| 古典晚期<br>—410 ～—330 | 四世纪艺术 | 尼多斯的阿佛洛狄忒 | 自由　带动<br>势　全裸 |
| 希腊化时期<br>—330 ～—30 | 希腊化艺术 | 蹲着的阿佛洛狄忒 | 松弛　下蹲<br>全裸 |

如果用形象一点的比喻把它概括一下，那就是说，从公元前五世纪到公元前一世纪，阿佛洛狄忒的表现形式经历了这样一个变化过程：立正——稍息——起步——下蹲。当然，也许某个时期中可能出现例外，但总体上是不会有太大差别的。这是一个自然的变化过程，很有趣，但并非偶然。看来只是平常的生活动作的改变，但反映了当时社会审美趣味的变迁。在这种趣味的深处，掩藏着人类欲望的抗争的底蕴。这是原始时代人类欲望的延续和发展。在制作《维伦堡的维纳斯》那个年代，人类的祖先在功利的背后，也饱含着满足生殖欲望的乐趣。所以在原始艺术中，“妇人亦占原人意识之焦点也。妇人画多裸体，或为妊妇，或为肥女，特别突出其乳房与臀部以求性的满足”。一直到古典希腊的阿佛洛狄忒，又回复到了这种裸体的表现。不过，这并非简单的重复，而是一种螺旋形的上升。原始的欲望已经升华为一种对美的赞赏，剧烈的抗争已经演变为对爱的追寻。阿佛洛狄忒已经成了人类爱与美的象征。这种漫长历史阶段的演变，这种意识长河的沉积，不知通过了多少中间环节，也不知经历了多少飞跃。它已经以一种不自觉的方式存在于人类的头脑中。一直到后世文明社会，它还顽强地在审美活动中表现。不过，如前所述，这种本能的动机早在父系社会开始就受到了钳制。到后世文明年代，这种钳制又演变成一种社会的道德规范。在历史上，如果说这种社会的钳制往往表现为一种神性的话，那么这种本能的动机往往表现为一种人性。前者常常是代表着一种精神的统治和禁锢，后者则常常体现着人的个性的自由要求。这两者对立统一地存在于一定历史社会

的审美活动中，并且随着经济结构、政治制度的变化，矛盾着的两个方面也在不断地变化。反映在艺术作品上，一般说来，神性过分难免变成自缚，人性过分又难免流于奢靡。从整个历史的宏观角度而言，古代希腊是一个理想的平衡。但就古代希腊这一段历史的微观分割来看，照样也反映了这种对立的变化。透过上述列举的几件典型作品，还可以看到这种演变的过程。

### 3.古代希腊时期的一次演变

从公元前五世纪一直到公元前一世纪这四百多年，都不断有以阿佛洛狄忒为题材的创作。在这段时间，希腊的社会经历了不同的阶段。公元前五世纪初期的希腊，分成好几百个“城邦”——一个城市连同它的郊区、村镇就是一个小国家。最大的，也是最有代表意义的雅典，方圆不出百里，人口也不过几十万。公元前594年，雅典实行了梭伦改革，使工商业奴隶主得以掌权，自由民下层取得了第一次胜利，大大地限制了贵族的特权。公元前508年，克利斯提尼又实行了一次改革，最终打垮了氏族贵族的反动势力。克利斯提尼还受命起草新法律，从而把梭伦改革以来的雅典社会、经济和政治的发展，归结于奴隶制民主国家的稳固形成，归结于残余氏族制度的彻底消灭。从此，雅典进入了一个历史的新阶段，工商业奴隶主成为国家的真正主人。这时候，雅典的阶级矛盾出现了根本的变化，正如恩格斯在论及克利斯提尼的改革时说，“现在社会制度和政治制度所赖以建立的阶级对立，已经不再是贵族和平民之间的对立，而是奴隶和自由

民之间的对立，被保护民和公民之间的对立了。”①生产关系的变化，适应了生产力的发展，为社会的经济繁荣创造了前提。奴隶主民主政治的这个“民主”显然是有限的，但毕竟为雅典公民提供了自由的保障。其次，由于对外的扩张，常常引起战争。战争消耗了国力，但另一方面也从积极意义上给予刺激。譬如带来了东方的先进文化和技术，促进了航海事业、手工业和商业的发达。尤其在公元前490至479年之间，两次打败了波斯人的入侵，雅典人更加强了对自己民主政治的信念。

与此同时，古典世界观的人本主义思想也得到了进一步的发展。自由的思想在希腊的社会中不断增长，神的观念在希腊人的心目中日渐淡薄。黑格尔说，“我们必须承认希腊哲学代表典型的自由思想，……古代希腊的哲学家，大都自觉他们是人，完全生活于活泼具体的感官的直观世界中，除了上天下地以外，别无其他前提，因为神话中的一些观念已早被他们抛在一边了。”②在古典世界观的指引下，神实质上不过是更理想的人。人被提升到神的境界，神被从天上拉了下来。在神性中强调人性，在人性中又包涵着神性。“人是万物的尺度”，这是古代希腊人的名言。人的生活、精神和肉体都完全得到了肯定。生活的本身就是生活的目的，不必寄托于死后的“天堂”；理想的人是精神和肉体都得到完美发展的人，不是怯懦萎靡的弱者。人间和天上同样充满欢乐……这些都是古代希腊人的信念。阿佛洛狄忒就是在

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》，第4卷，第115页。

② 黑格尔：《小逻辑》，第100页。

这样的历史氛围中诞生的。浮雕《阿佛洛狄忒的诞生》，表现了女神有如早晨的太阳在海中徐徐升起。那滑嫩的外形又有如刚刚破壳的雏燕，带着少女的娇羞来到人间。她脸上的表情是矜持的，“庄严简朴”，“用无足轻重的外在情境把神的静穆和童子似的纯真表现出来”①。她依然略含笑意，那是一抹残存的“古式的微笑”。她的动作是拘谨的，虽然因浮雕的表现手法的局限而侧着脸，但身躯是正面的，直立的。这种表情、这种姿势，在他所诞生的古风时期以前的很长时间里，在几乎所有的雕像中都存在。战争、航海把东方埃及的风格带了进来，它影响了希腊的整个古式时期，一直到古风时期还留有余韵。她那举起的两臂是对称的，两边的季节女神是对称的，衣纹是一条条的平行线……这种整齐划一、严谨直立的形式，是氏族贵族专制社会特征的一种曲折反映。神的尊严，仍然是这个时期的主流。但是，毕竟是自由的时代到来了。在这并非绝对对称的布局中，抛弃了体现古代埃及法老专制的“正面律”的僵死冷峻的程式，也摆脱了希腊古式时期的人物粗拙刻板的成规。在那严整的衣裙后面，透出了少女青春的气息。虽然是着衣的女神雕像，但是，那湿淋淋紧贴着肌肤的薄纱，与裸露躯体已相去无几了。对照一下这个时期的其他雕刻作品，我们不难发现古代希腊人在敬神的虔诚中已经多少加入了人间的意味。总之，阿佛洛狄忒诞生了！虽然她还未得“青睐”，还未“自立”，但已经受到“扶持”了！她“刚出浴，意识到自己的威力，静静地向前望着”②！

① 黑格尔：《美学》，第1卷，第258页。

② 黑格尔：《美学》，第1卷，第258页。

古典盛期，是古代希腊最繁荣的时代。尤其是伯里克利执政期间，有限民主得到了充分的发扬。传统的贵族院的残余权力已经完全丧失，它成了一个专门受理杀人罪案的法院。十将军委员会仍由公民投票选举，它是国家最重要的军政机构，首席将军的权力远大于传统的执政官。当选执政官的财产条件实际已取消，除十将军委员会外，国家一切公职都用抽签选举，任何公民都可当选。此外，还制定了公职受酬制，以便一些非富有的公民也能实际上担任公职。雅典的最高权力机关是公民会议。在露天广场上，公民会议的讲台向每一个公民开放着。人们在这里倾听政治家、哲学家的演说和辩论，表决由五百人会议预备好了的提案，制定法律，选举官吏，决定战争与和平。虽然这是有限的民主，譬如，排除了奴隶、妇女、外邦居民甚至郊区公民。但是，在古代的希腊世界，雅典毕竟发展了奴隶制城邦中最民主的政治秩序。随着经济的繁荣和政治的开明，雅典全盛时期的文化生活也以其鲜明的民主性著称于世。那里有吏、民同乐的祀神庆典和戏剧活动，除了上面谈到四年一度泛希腊性的雅典娜祭典以外，还有每年春季举行的酒神祭；除了前面谈到的体育竞技和歌舞比赛以外，还有大量的戏剧表演和哲学辩论；除了雕刻以外，还有大量的建筑、绘画和陶瓷……在那个自由的年代，除了涌现出大批雕刻巨匠以外，还有大批的哲学家，如苏格拉底、柏拉图和亚里士多德等等。更重要的是，这个时期希腊文化已由传统思想统治逐渐转到了自由批判，由文艺时代逐渐转到了哲学时代。不同学派的代表人物以及他们的门徒，常常聚集在运动场及其附近进行各种辩论。哲学领域的广泛开拓，使人们对美的命题的探讨越来越关注，

美育也越来越普及。久而久之，运动场也成了“学院”。伯里克利说过，“我们是爱美的人”，在美的肉体中培养美的灵魂，这本来就是古典希腊人的教育理想，竞技的场所与教学的场所合而为一，体育与美育合而为一，恰好成了这种理想的象征。不过，这种理想长期以来只能在男性的身上表现。那只允许男子参加的运动场上的健儿们裸露着躯体在自我欣赏，那艺术殿堂中大量的是男性裸体在自我炫耀。借着盛期文化生活的民主气氛，这固有的观念开始动摇了。在这种社会背景中，阿佛洛狄忒又表现出了自己的新面貌。

古风时期“诞生”的阿佛洛狄忒，现在完全“自立”了。不过，她仍然未被重视。经历了长年战争的希腊人民依然沉浸于胜利的欢乐中。战争凝聚了民族的意志，也培育了他们的尚武精神。在这以前，天后赫拉、女战神雅典娜和胜利女神尼开等是主角；威武崇高是审美趣味的主流。但是，人类“爱”与“美”的本能欲求随着生存问题的解决和太平盛世的到来而日渐表面化。尽管阿佛洛狄忒这时还是配角，然而她已经由“意识到自己的威力”而越来越显示出她在生活中的重要地位。比起古风时期的《阿佛洛狄忒的诞生》中的羞涩和拘谨，盛期中的《在花园中的阿佛洛狄忒》已经成为一个敢于直面人生的亭亭玉立的少女！可惜她的头部已经损毁了，不过从她的躯干的和谐动作中，我们还可以联想到那仪态端庄的整体效果。如果说赫拉、雅典娜和尼开等女神的形象突出了威严勇武的话，那阿佛洛狄忒的形象就表现柔美妩媚了。她轻轻地踮起一只脚，把全身的重心放在另一只脚上，呈现出“稍息”的姿势。这个动作，已经成了这个时代的一种样式。这是一个了不起的动作，较之《阿佛洛狄忒

的诞生》的正面、直立的严肃，她已经提起了迈向自由的脚步！自由，在一定意义上说是公元前五世纪雅典的象征。文克尔曼在《古代艺术史》中曾经写道："就希腊的政治体制和机构来说，古希腊艺术的卓越成就的最主要原因在于自由。在希腊，自由随时都有它的宝座"；"正是自由……在人初生时仿佛就已播下了高贵性情的种子"。当然，这种评论对于古典希腊的社会制度未免过于褒扬了。但如果忽略它那溢美的外表，还是基本上反映了当时的社会实质的。比起古风时期的"立正"，现在的这一"稍息"，使人物全身都松动了。《在花园中的阿佛洛狄忒》，躯体由上而下形成了一个自由而优美的曲线。那身上的衣纹，有如流水一般沿着变化多姿的体形从肩部一直缓缓泻至脚跟，紧紧地贴在肌肤上，仿佛在《阿佛洛狄忒的诞生》时从水中升起的那种湿淋淋的样子仍保持至今。就在这紧裹的衣襟下面，一半胸脯袒露开来了，这是一个飞跃。在这里，人性与神性原有的平衡关系开始动摇了，向神的人化拉近了距离。人世间的占有欲的抗争，终于又在艺术的殿堂中找到了互相新妥协的的方式；现实中的伦理禁地，通过艺术被神圣地掀开了一角。不过，这种处理较之《阿佛洛狄忒的诞生》虽然前进了一步，但从整体而言，雕像仍然是庄严的。这个时期希腊雕刻在表情上的沉静和动作上的单纯和规范，也正是这种庄严的神性在艺术上占主导地位的体现。古典盛期的雅典，大有君临天下、睥睨世界之势，特定时代的治人的一统精神与人的自由意志自然地都会在艺术上有所反映。那种单纯包含着超脱，静穆寄寓着孤傲，在美的样式的追寻中流露出自信。正如文克尔曼所形容，"无论是就姿势还是就表情来说，希腊艺术杰作的

一般优点在于高贵的单纯和静穆的伟大”，尤其赞赏菲底亚斯的崇高风格，认为它“就象从清泉里汲出来的最纯洁的水，愈没有味道就愈好，因为它不掺杂质。”这种崇高的风格一直浸透着整个五世纪艺术。

经过公元前五世纪盛世的巅峰，到了公元前四世纪，希腊城邦出现了危机，这是希腊繁荣逐渐消退的时期。各城邦内部阶级斗争不断激化，奴隶暴动、贫民骚乱以及城邦联盟之间的争霸，都严重地破坏着城邦经济。特别是伯罗奔尼撒战争，几乎把各城邦的力量都耗尽了。随着战争的失利和天灾人祸，当年不可一世的雅典统领希腊的大势已去，能够求得与对手保持均势已属艰难了。整个希腊世界已经没有一个城邦有能力重建霸业。希腊城邦制度进入了它的末日，奴隶主的既得利益面临着威胁。于是，不少奴隶主企望能稳定当时的社会、巩固既成的秩序，甚至可以放弃城邦自主，欢迎超城邦的强大力量来建立新的政权。在这社会变革的转折关头，随着统治阶级生活的日渐奢华和社会阶级分化的逐步加剧，在那以精神统一为象征的神性禁锢逐渐减弱的时候，体现人的自由的人性开始占上风。人们更热衷于玩昧那从盛世中领悟到的现世享受的乐趣。于是，往日的赫拉、雅典娜、尼开的勇武刚毅的形象以及表现她们丰功伟绩的故事逐渐从显赫的地位中隐退，取而代之的是阿佛洛狄忒的“优美的样式”以及体现在她身上的对爱与美的追求。和从前不大一样，公元前四世纪，阿佛洛狄忒受到了前所未有的重视。她成了时代的主角，而且在表现形式上出现了重大的突破。《阿佛洛狄忒的诞生》的稚气，《在花园中的阿佛洛狄忒》的矜持已经逐渐消退，这时候的阿佛洛狄忒已经由窈窕的少女成长为成

熟健壮的女性了。《尼多斯的阿佛洛狄忒》就是这样的女性，而且，在表现形式上她还是一个开先河之杰作：她以全裸体的形式出现，使之成为古典希腊雕刻艺术中最早的裸体女神。虽然她脸部表情仍然是一种古典的静穆，但已经蒙上了一层成年女子的淡淡的哀愁。比起《在花园中的阿佛洛狄忒》那样严谨的动作规范，她显得随便多了；比起前者那单纯而洗练的曲线，她又显得复杂而多变。她身体前倾，脚步欲往前跨。经过了《阿佛洛狄忒的诞生》的立正、《在花园中的阿佛洛狄忒》的稍息，这时候的阿佛洛狄忒要迈开脚步向前跨了。她要在动作上得到解放，她要自由！她微微欠身，右手作一种下意识的遮掩姿态。这种动作已经接近日常生活化了。比起《阿佛洛狄忒的诞生》时那种偏于抽象的腼腆，这里的羞涩显得更为具体；比起《在花园中的阿佛洛狄忒》的崇高庄重，这里显得更平易随和……总而言之，她突破了固有的神性观念，蕴涵了更多的世俗精神。这时候，人性与神性在一个新的高度上得到了统一。一个新的审美观念统治了希腊，他们把神从天上"拉"下来了，使本来就接近人的希腊的神更加大众化。神也是人，人也是神；神的荣辱哀乐也是人的荣辱哀乐。这是奴隶社会盛世过后禁锢放松的时代特点在精神生活中的反映，也是思想自由的要求在审美意识中的体现。透过裸裼袒裎的外形，人类在潜意识中又回到了初民的坦然年代。

《尼多斯的阿佛洛狄忒》的原作是公元前四世纪雕刻大师普拉克西特列斯的杰出代表作，也是古代最脍炙人口而且摹品最多的雕像。普拉克西特列斯的作品以"优美的样式"著称。为了把阿佛洛狄忒塑造得更理想，他让自己的情人、当

时雅典闻名的美丽女子芙丽涅作模特儿。据普林尼的记载，大师同时制作了两尊女神雕像，一尊是着衣的，一尊是裸体的。结果是，柯斯人接受了高贵而稳重的着衣像，而拒绝了这尊裸体像。以全裸的形式表现女神，这是前所未有的。普拉克西特列斯是希腊雕刻史上的第一人。显然，这种表现形式尚未能够符合当时一般对待神祇的保守思想的要求，所以得不到统治阶级的赞许。人性往往会受到神性的压抑。这种神性，在实质上常常是不同历史时期统治阶级的一种意志的体现。这时候，古典盛期那种一统天下的时代已经过去，原有的禁锢逐渐松弛，新的审美需求已经出现突破。这两尊雕像的遭遇就是这种矛盾的反映。裸体阿佛洛狄忒雕像遭到了柯斯岛统治阶级的抵制，但是却得到了尼多斯岛人民的欢迎。人们把她迎回来并供奉在岛上森林中的一座特地为她建造的小庙里。没想到，由于这尊裸体的阿佛洛狄忒的雕像，而使尼多斯岛一举成名。前来参观者络绎不绝，致使此后数百年间此地成了一个有名的聚会场所。与此同时，《尼多斯的阿佛洛狄忒》也在古代世界中被誉为最美的雕像，几乎整个希腊世界的人都去观赏她。名声之大，致使岛上其他优秀的雕像都为人所忘却了。在其后的帝政时代，尼多斯人因赞赏这件作品，还把它铸在该岛使用的钱币上……人性与神性在这里进行了一次较量，“人”胜利了！希腊人出现了一个新的审美准则。裸体女神雕像终于被确认了，并就此一直流传至后世。她是千千万万的“不可企及的典范”中的一个，而裸体艺术手法的运用，却成了西方艺术传统的一个重要组成部分。

看到这些样式优美的阿佛洛狄忒，我们不禁回想起几万

年前的《维伦堡的维纳斯》等裸体女神雕像。那时候，人们不是为了审美。我们的祖先是在功利目的的支配下创造出了这些偶像。她们是那样自得其乐，又是那样毫无顾忌、毫无羞耻地暴露自己的原始欲念。在这些从容自信的雕像中，我们似能看到原始人类对自身存在的一种骄傲感。就今天从艺术品的角度欣赏她们的时候，仍然可以感受得到一种稚拙、粗犷的美。几万年以后，真正的维纳斯诞生了，她又重新赤诚地、坦率地暴露给世人！但是，她已经不是当年的“维纳斯”了。她涵盖了更长时间的社会内容，经受了文明世界的种种洗礼。她有实用的内容，她是神，是偶像。但是，她已经不是直接地为了祈求多产和丰收。她有着更为明确的审美目的，那固有的人类自身生产的因素已经升华为一种审美的内容了。本能欲望、羞耻意识与审美享受都以一种艺术形式统一起来了。这是人类的社会性、实践性的产物。国外有的观点认为，艺术本身就包含有生物、感情和实践的内容。在解释生物内容时指出：“艺术作品象青春时代的生命力，它包含对完满的自然的追求，对强化感觉感受的自发要求，以及对满足或快乐的自发要求，而且以这种追求和要求为先决条件。”①接着，作者以观赏维纳斯雕像时的心理剖析为例加以论述：“观众目光的饱满性在这种情况下正是与欲望联系着，而且这种欲望正是裸体女人被人设想成是实际存在的这一事实的原因。而且本能在这里具有一般的作用，甚至具有万能的作用。”②这种理论虽然与康德的“无关心说”各走极端，不过他注意到了人自身这一点倒是应该肯定的。古

① 列斐伏尔：《美学概论》，第69页。

② 同上。

典希腊时期裸体的阿佛洛狄忒把这种人的本能与神的规范的对立很好地统一起来了，而且在四世纪艺术中达到了完美的平衡。人们在一个为他所创造的世界中观照自己，在享受着人类正常儿童的天真愉快，“在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来”。①

整个古典时期，希腊人创造了一大批后世不可企及的艺术珍品，不但“为主体生产了对象”，同时也“为对象生产了主体”。满足了希腊人完满的自然追求，培养了古典希腊人的健康而高尚的审美情操，同时，还给后世艺术家以极大的启迪。十九世纪雕刻大师罗丹对该作的另一摹品《美第奇的维纳斯》就有过一段生动的谈话。在罗丹的工作室里摆着这尊雕像，“是想在工作的时候，借以激起自己的灵感”，一次，罗丹发觉夜晚在灯光照射下观赏雕像更为动人，于是拿着灯，并且不断地转着承放雕像的转盘，与葛赛尔一道观看，两人不停地谈论着对作品美的新发现。罗丹说：“妙不妙？你得承认，你想不到会发现那么多细微的地方。你瞧，连接腹部与大腿的山谷，不断在起伏……臀部富有肉感的曲线，你要细加玩味……现在你瞧那里……腰部的令人消魂的浅涡。”他低声说话，带着一种虔诚的热爱；象情人似的，俯身在这座石像上。“这是真的肌肉！”他满面春风地说：“真好象是在接吻与爱抚的气氛中塑成的！”然后，他忽然把手平放在像的臀部上说：“抚摸这座像的时候，几乎会觉得是温暖的。”后来，罗丹又批驳了诸如古人认为肉体是庸俗卑鄙的而加以轻视的观念，以及认为古人要教训人类，于

① 《马克思恩格斯选集》，第2卷，第114页。

是以单纯的形式，创造一种只能诉诸理智而不愿意满足官感的抽象的“美”的说法，并高度赞扬古代希腊人说：“对于自然充满了敬和爱，他们所表现的总是他们所看见的；而且在任何机会，他们都尽情地显示出对肌肉的热爱，如果以为他们蔑视肌肉，那是可笑的。在任何民族中，没有比人体的美更能激起富有官感的柔情了；在他们塑造的形象上，飘荡着一种沉醉的神往。”①

不过，公元前四世纪过后，伴随着希腊古典盛世的消退，这种理想的平衡又逐渐被打破。到了“希腊化”时期，出现了人性滥溢的风气。由于生产力的不断发展，奴隶制的城邦国家再也难以与之适应了。在各个城邦于战争中元气耗尽而渴望有一个强大的力量来重整社会的时候，北方日渐强大的马其顿正好充当了这个角色。马其顿征服了希腊以后，组织联军继续东侵。具有卓越军事才华的腓力二世的儿子亚历山大继承父业，把帝国版图扩大到横跨欧、亚、非三洲。但年轻的国王不幸于公元前323年早逝。于是，希腊历史进入所谓“希腊化”时期，一直到公元前146年罗马入侵为止。显然，“希腊化”这个已经约定俗成的提法实质上是不确切的，它带有浓厚的希腊中心论的色彩，忽略了西亚、埃及等因素，更忽略了东西方交流的影响。这个时期，借着亚历山大的武功，不但东西方交通、贸易达到了空前的发达，而且使科学技术和文化艺术也出现了异常的繁荣。这种繁荣的特点，不但表现在艺术上融汇了整个古典时期不同阶段的精萃，而且还表现在思想上、智慧上东西方熔冶为一

① 葛赛尔：《罗丹艺术论》，第29至32页。

炉。希腊化时期比以往的任何时期都更重视人自身了。这时候的哲学家所提的“人”，已经填平了亚里士多德的希腊人和“蛮人”的沟壑，而涵盖了最广泛的人的意义；这时候的人，具备了更多的作为人的自由。只要他们愿意，都可以用自己的理性去追求人生的幸福。“人”被提到了一个更为重要的位置。马其顿帝国尽管是个庞然大物，但毕竟内部组织松散。尤其亚历山大死后，很快就分崩离析了。此外，当时对波斯和埃及仅仅是武力征服，政治、文化等方面其实还沿用旧制。就是希腊本土，也无法集中多民族的意志，更无力于文艺的统辖了。这种历史条件，更有利于人的意志的表达和个性的舒张，有利于人性的自由发展。希腊艺术在公元前四世纪秀美风格的基础上，到希腊化时期世俗趣味得到了更为长足的发展。《蹲着的阿佛洛狄忒》以一种再现日常生活活动的形态出现。原作是一尊青铜像，为公元前三世纪比突尼亚的雕刻家多依达沙斯之名作，刻划了女神正在沐浴的情景。与《在花园中的阿佛洛狄忒》的那种“稍息”状的抽象性的动作样式相比，这里完全是世俗的、具体的，与当年窈窕纤细的少女体态相比，现在已经是一个成熟丰腴的少妇了。《尼多斯的阿佛洛狄忒》是表现一个准备沐浴的情节，那时她刚刚脱下自己的衣裙，正欲下海。而这时的阿佛洛狄忒则完全蹲了下来，正在沐浴的动作过程中实现那种自炫的满足。比起前者，她是那样的自由，那样的无拘无束！她随心所欲地活动着自己的四肢。这种动作和姿态，为丰满而柔软的体形增加了许多优美的线条起伏。古典初期的那种理性的装饰线条已经完全消失了，一切都是自然的、人间的。同一时期的《叙拉古的阿佛洛狄忒》等另外几尊雕像也同样体

现了这种时代的特征。她们都有一个共同的特点，就是或多或少地透露出一种对肉感的兴趣。我们不难发现，神性逐渐减少而人性逐渐增多了。古典时代的理想平衡已经打破，世俗化的审美趣味占了上风。当然，这种转化是复杂的、缓慢的而且依然是在古典神性的统率下进行的。

希腊化时期经历了三百年，在这漫长的年代，希腊人醉心于对以往古典趣味的探究和回味。在艺术创作上，他们没有很大的创新。不过，他们在对前人成就的总结和深化上取得了成果。这表现在作品艺术形式上愈来愈臻于完美纤巧。这也是世俗化的一个反映。与《蹲着的阿佛洛狄忒》同一原作的另一摹品《沐浴的维纳斯》，脸部表情依旧保留着古典时代那种神的静穆，但身躯的美艳色彩却显而易见。不过，它们还是能够很好地协调在一起的，使整个作品观之仍然古风犹存。到希腊化晚期还出现了那个登峰造极的杰作《米罗的维纳斯》，在她的身上几乎集中了以往灿烂时期所有的艺术特征：五世纪艺术中那种体现神性庄严的简炼、概括手法；四世纪艺术中散发着自由和谐的社会气息的脸部表情和身体姿势；希腊化时期显露自然、人间意味的肌肤、衣纹的处理……她的确是整个希腊古典艺术优秀风格集大成之杰作，在人类艺术历史上树起了一个光辉的里程碑。

阿佛洛狄忒从她“诞生”到这个时候，已经经历了几个世纪。当然，她是作为神而降临到人世间的。也就是说，希腊人是按照自己心中神的形象去塑造她们的。在古代希腊，人们对神有自己的模式。譬如，在亚里士多德看来，神的活动是静寂的、不带动态的。我们看到的就是这些在静默沉思中享受幸福和欢乐的女神。透过这些动作简约、表情静穆的

雕像，我们也看到了古代希腊人的最高神性理想。从另一个角度上说，也就是看到了当时社会的体现统治阶级的意志的约束与抑制。与此同时，一种体现了自由突进的人类自身生产本能的世俗性也共存于其中并与之对立。只要这种抑制稍微放松，这种突进就会加剧。随着社会的经济、政治形势的变化，对立的双方也相应地互相转化着。神性加强，人性减弱，反之亦然。这种不断变化，也促进了艺术的向前发展。在古代希腊的短短四五百年中，虽然总的来说是“不带动态”的，但是，其表现形式仍然经历了由立正、稍息、起步到下蹲；由着衣、半裸、到全裸；由窈窕少女、健壮的少女到丰满的少妇等等变化。从根本上来说，这些都是社会的经济、政治变化在审美意识中的反映。然而，审美的享受是与心灵的自由密切联系的。人的本能的欲求时时受到压抑，又不断地得到升华。从整个裸体艺术发展历史来看，古典希腊时期是一个典型的性的升华期。然而，社会的发展是不会终止的，它总是由不平衡到平衡，再由平衡到达新的不平衡，往复以至无限。公元前五世纪到公元前四世纪，由神性转向人性。经过希腊化时期人性的滥溢，后来又逐渐由人性转向新的神性的统一。这种滥溢过后的统一，不会再是原样的恢复，它往往以一种新的方式出现。于是，一个新的阶段——性的变态期。又在裸体艺术历史上开始了。

# 三 希望在彼岸

## 1.原罪的众生

在古代希腊神话关于创世纪的篇章中，有一则潘多拉的故事：宙斯体察到人间男人独居的苦楚，命赫淮斯托斯及众女神协同制造了一个女人潘多拉，并命使神赫耳墨斯把她送到了人间。就这样，世间有了女人，也有了欢乐。同时，潘多拉还带来了一只盒子。但她经不住好奇，违背天神的嘱附而将它打开了。于是祸患飞了出来。她赶紧关上盒子，但只把希望留在了盒子里。从此，人间充满了祸患，但是也有了希望。在圣经故事中，上帝也是同情亚当的寂寞，给他制作了女人夏娃。但夏娃经不住蛇的诱惑，偷吃了禁果。从此，世人陷入了罪恶的深渊。虽然两位天神都将女人送给人间，但伴随潘多拉下凡的是众女神给予的美丽、妩媚和装饰，而夏娃的降世，带来的却是被逐出乐园的苦难。虽然两位天神都将不幸赐给了凡尘，但毕竟宙斯还将希望留在人间，而上帝却把希望收回天国。这就是希腊文化与基督教文化的区别，一个是享乐的，一个是原罪的；一个是入世的，一个是出世的。公元五世纪到十四世纪，欧洲社会进入了一个历史上最黑暗的时代——中世纪。在这一千年当中，整个西方社

会都在基督教的野蛮统治下，人类受着愚弄，文化遭到践踏。宗教的信条成了几乎是唯一的文明。

基督教是由希伯来民族文化发展而来的。它起源于公元一世纪巴勒斯坦，前身是犹太教。在早期，基督教还曾经是团结被压迫奴隶的一面旗帜。作为上层建筑一个组成部分的宗教，它的产生和发展都是有其特定的历史背景的。公元前27年，渥大维结束了罗马共和时期，建立了集大权于一身的罗马帝国。于是，整个意大利本土和各行省，都在他的军事强权和官僚系统的严密控制之下。尤其对奴隶，明令实施严刑峻法，对敢于起义的奴隶，更是实行血腥镇压。如公元66年巴勒斯坦犹太人的起义失败后，被俘者全都被钉在十字架上。面临这茫茫苦海，人们无路可走，希望从宗教中得到解脱。这样，就为基督教的产生提供了社会基础。

在此之前，巴勒斯坦的犹太人中早就有犹太教流行于世。与古代希腊的多神教不同，犹太教是一神教，虔信“救世主”，预言上帝的儿子“救世主”——基督必将降临人间，以拯救众生于苦海。传说中的基督教创始人耶稣就以基督自诩，以原有犹太教的一些教义为基础，不断丰富，并在巴勒斯坦的穷苦大众中广为传播。于是，逐渐形成了基督教。由于耶稣自称是预言中的救世主，而且说教的宗旨是让人忍受现世的苦难，把希望寄托于死后的天堂，加上信徒不分种族，宣扬“四海之内皆兄弟”，而对富有阶级却疾恶如仇，说他们想上天堂“比骆驼要穿过针眼还难”等等，所以很快在整个罗马社会的底层秘密传播开来。这种宣传自然引起罗马帝国统治阶级的惊恐和仇视，于是，耶稣被罗马总督钉死在十字架上。此后，迫害教徒，焚毁教堂的事件不断发

生，妄图将基督教扼杀于襁褓之中。但是，事与愿违，基督教并未因此而被消灭，相反还得到了更大的发展。

当时的历史环境，是促使基督教发展的根本因素。奴隶制生产关系阻碍了生产力的向前发展，从而导致了社会的危机和经济的衰退；罗马帝国剧烈的阶级斗争和统治阶级内部的重重矛盾等等，正是基督教得以发展的良好条件。所以，至公元四世纪初，已蔓延至罗马帝国的所有角落。下至穷苦百姓，上达富人官吏都有信徒，人数竟达帝国总人口的十分之一。而且，许多达官贵人还在教会中把持了主要的圣职。鉴于社会的动荡和教徒成分的变化，尤其教义中的博爱内容对麻痹被压迫者的反抗意志、使之安于现状有很大的作用，于是，罗马当局一反以往镇压的常态，转为对它改造利用。公元313年，罗马皇帝君士坦丁颁布"米兰敕令"，承认基督教的合法地位。四世纪末，终于宣布为国教。后来，又分裂为天主教和东正教。教会被赋予相当大的权力，于是，原来斗争的色彩消失了，并从此沦为奴隶主阶级的统治工具。公元756年，教皇获得包括罗马城在内的意大利中部的领地，于是，一个政教合一的教皇国在历史上出现，从此教皇不仅是天主教的领袖，而且也是一个世俗的君主。教权和政权集于一身。不久，罗马教皇便成为西欧最大的封建主，整个欧洲将近三分之一的土地都属于教会。教会创造的"神权说"，成了封建制度的理论基础，即教皇是上帝的代理人，其权力高于一切。他在世间代表上帝把政权授与国王，直至农奴，都是依次由上而下递授的。天主教对封建制度的奠定起了重要作用。公元800年查里大帝受封，是封建制度形成的标志。从此，人民受着宗教与封建政权的双重压迫。

公元九世纪，西欧各国的封建制已经完全确立。由领主统治农奴进行自给自足的生产、生活的封建庄园，成了中世纪的典型经济模式。在中世纪的封建统治下，人民受着最野蛮的剥削和压迫。虽然号称是农奴的人身和生命受着国王的保护，而且，名义上农奴有公民权，领主对于农奴的统治权在法律上是受制于公民权的，但实质上他们过着的是非人的生活。领主可以对他们施加种种刑罚，甚至将他们折磨致死；他们可能世世代代地在领主的土地上劳累终生，也可能连同土地一起转卖给他人。农奴经受着五花八门的剥削压榨，诸如劳役地租、实物地租等，还有名目繁多的苛捐杂税，其中就有天主教会的“什一税”。教会甚至还以发售所谓“赎罪券”等卑劣的手法搜刮民脂民膏。

尤为具有中世纪特色的，是统治阶级对人的精神上的压迫与摧残。为了维护教会的残酷统治，他们抓住了人类社会的一个重要核心，就是“欲”。宗教统治者懂得，只要人自身的欲望一抬头，就会产生行动。譬如，希望吃好穿好，生存更有保障，就需要获得土地或其他生产资料；希望有甜蜜的爱情、美满的婚姻、幸福的家庭以及文化娱乐，也就需要具备获取上述享受的条件，如地位、金钱……有了这些欲望，就会产生满足这些欲望的行动。作为穷人，就会去跟富人比较，就会对现实的不平寻根究底，就会对现实产生怀疑以至滋生对制度的不满，从而对统治阶级产生威胁。所以，他们要通过宗教教义首先对人的心灵进行钳制，其中一个重要的法宝就是推行禁欲主义。他们依据圣经创世纪中亚当与夏娃偷吃禁果而被逐出乐园的故事，演绎出了“原罪”的说教。即世间的一切欲望，都是邪恶的根源。夏娃禁不住欲

望的困扰而违背了上帝的意旨，最终给后世留下这个万劫不复的罪恶渊薮。也就是说，人类的始祖亚当与夏娃在他们刚被上帝造出来的时候就已经犯了罪，这个罪传给了后世子孙，所以人一生下来就是有罪的。为此，人只有信仰上帝，依靠上帝，并且通过在世间的受苦受难来赎罪，才能使灵魂得救，否则就得下地狱受煎熬。因此，人对现世的痛苦和灾难都不应该抱怨，更不应该反抗。而是要安贫乐道、宽恕容忍，否则会增加自己的罪恶。“恨你们的要待他好，诅咒你们的要为他祝福，凌辱你们的要为他祷告。有人打你的左颊，连右颊也送上去。有人夺你的外衣，连内衣也由他拿走”等等，正是基督教最通俗的说教。与此同时，人们还应禁绝自己心中可能产生的一切欲望，不管它是否应该有或本来就有的。譬如，争取更好的生存条件的欲望，求知的欲望等等。他们尤其把肉体的要求视为罪孽的根源，所以人必须抑肉伸灵，刻苦修行，才能得到上帝的宽恕和保佑，死后升入天国以享永恒幸福。在宗教的统治下，尤其在禁欲主义的愚弄下，中世纪的人形成了一个扭曲的心灵。他们心中的上帝，是至高、至美、至能的，而人则是卑贱的，不过是一群原罪的云云众生。对于他们，现世不过是一个茫茫孽海，美好幸福的生活，只能寄希望于来世。正如恩格斯在论基督教时所指出的：“希望在彼岸世界，在天国，在死后的永生里，在据说不久必将到来的‘千年王国’里实现社会改造，而不是在这个世界里。”①

① 恩格斯：《论早期基督教的历史》，《马克思恩格斯全集》第22卷，第526页。

**2.真正虔诚的母亲**

与禁欲主义相辅相成的是蒙昧主义。为了推行禁欲主义，必须想法使人愚昧无知，所以必须实施愚民政策。公元六世纪时的教皇格利哥里有一句名言，“不学无术是真正虔诚的母亲”，这是对中世纪社会状况的一个经典性的注脚。在初期的几百年中，那些新兴的封建主阶级大多没有文化，甚至连字也不认识。当时有名的查里大帝竟然也是一个文盲。至于苦海中的一般百姓，就更谈不上读书了。能够掌握文化知识的，在当时只有极少数的教会僧侣，因为他们需要阅读圣经、宣讲教义。这种愚昧的虔诚，正是造神的理想条件。信徒们一日三祈祷，他们心中笃信上帝，把一生交给了这位“救世主”。

与禁欲密切相关，首先要肃清原有的古典文化的影响。古典社会是一个相对自由的社会，是以人为本、人与神相去无几的社会，是肉体与心灵都和谐发展的社会……这些当然是与上帝的意旨背道而驰的，是与天主教的教义不共戴天的，甚至是对上帝的亵渎。于是，包括藏书几十万册的亚历山大港的图书馆在内的大量图书馆被教皇下令焚烧，大量幸存的古典书籍也横遭毁损。他们公开宣称，如果我们从中发现什么有用的，就把它牢记下来。如果我们遇到有害的，就用锋利的小刀把它刮掉或割去。不知多少珍贵的抄在羊皮纸上的古典著作惨遭这种刀剪之祸。当然，对那些动摇天主教专制统治的现实中的人物事件更不会留情。凡是与圣经的教条相抵触或与教会的宣传相违背的思想和言论，都被斥为“异端邪说”，这些人统统都要送交“宗教裁判所”去审理。

死于这种残酷迫害者在十六世纪竟达十万余众。著名的科学家布鲁诺和伽利略均因此而丧生，他们的“异端邪说”是地球绕着太阳转。

在这个理性下地狱的野蛮年代，文化的发展自然也是畸形的。在中世纪初期，唯一的学校是教会学校，它是为培养宗教的服务工具而设的。在所开设的“七艺”课程中虽有属于艺术的音乐，但是，其目的不过是为了演唱赞美诗。在造型艺术上，希腊罗马时期的反映现实生活的艺术消失了。作为欧洲中世纪的艺术象征是哥特式教堂的建筑。那高耸入云的尖塔，那大厅内的高不可攀的尖穹窿，那有如树枝向上生长的无数柱梁，还有那透过彩色玻璃射进来的神秘光线……都给人以震慑而不是诱惑。在那里处处都好象在召唤灵魂舍弃那罪恶的肉身而升上天堂。希腊古典社会中，那一个个健美的人体，那一幕幕饱含世俗趣味的生活图景完全绝迹了；裸体形象更成了渎神的罪过。在禁欲主义的铁蹄下，当年名声显赫的维纳斯，现在被看成是“女妖”，见之立刻予以毁灭，裸体艺术遭到了灭顶之灾！在一些宗教绘画里，耶稣是艺术的主体。虽然画的也是人，但是，不管是耶稣还是圣母或者他的圣徒，一个个都形容枯槁，表情恐怖。常常是蜡黄的皮肤，瘦骨嶙峋。这些形象，不过是灵魂的符号，而不是有血有肉的人。在神学家们看来，只有那个眼不能见、但又无处不在的抽象的上帝，才是至圣至尊至美的，而人的存在不过是上帝存在的证明罢了。

禁欲主义和蒙昧主义发展到后来，是在僧侣中明令对性欲的禁绝。在教会看来，人的肉体是有罪的、肮脏的，肉体的诱惑是邪恶的，甚至性欲本身就是一种罪孽。1074年，教

会明确规定了僧侣必须独身，于是，大批善男信女也随之被投入痛苦的深渊。在这种社会氛围中，广大民众不但在思想上受到禁锢，身心也受到摧残。这时期神性滥溢，以至赤裸裸地践踏着人性。人们形成了一种变态的心境。甚至在现实生活中，不少人也在追求那种所谓人神的统一境界。为了实现向神的转变，他们往往通过忏悔和殉道的中介去进行自我折磨。信徒们纷纷从外在形式方面复演基督的受难史，甘受那精神和肉体的痛苦，以期消除主体自然的有限人格，把自己提升到自由、和平的安宁神界。对于殉道者来说，痛苦本身就是目的。人所忍受的痛苦愈可怕，就可获得愈大的神的光荣。有如黑格尔所论述，在内心还不充实的主体身上，要看作与他的超凡成神相抵触而应首先加以否定的就是他的自然存在，他的生命，他的基本生活必须品的满足。只有这样，人才能克服生来就有罪的能感受的肉体、心肠和情感，从而显示自己的精神，感觉到自己是在自己的天国里享受着协调的、称心如意的幸福生活。在中世纪末到文艺复兴初的交替时期，就出现了大量的表现忏悔和殉道内容的绘画。那里不但有基督受难史，还有大量的圣女忏悔、处女受难之类的图景。把裸体少女与血淋淋的情景暴露于同一画面，追寻着那种特殊的刺激。“绘画在这里的主要任务就在于用摧残肉体的形状把殉道者的沐神福的气象衬托出来，在面容和眼神的特点上描绘出抛舍，对苦痛的克服，以及自觉神的精神就体现在自己身上的喜悦。”①

但是，在禁欲的后面，却正是强烈的欲望本身。憎的反

① 黑格尔：《美学》，第2卷第308页。

面就是爱，恐惧与畏避后面恰恰就是诱惑与向往。世间许多宗教都是禁欲的，它们都要求抛开尘世的欲念，实质上这往往是在肉欲方面的过激反动。许多虔诚的信徒，往往都体会到了肉欲的强烈诱惑，然后再压抑这种邪念而表现出一种超脱的畏避。当他们揭开这层宗教的外衣或者弃教还俗的时候，他们泄欲的要求将要大大地超过俗人。所以，伴随着禁欲的高压，常常有泄欲的疯狂。中世纪末和文艺复兴初期的许多杰出文学作品也都揭露了这个实质。正如封建专制主义抓住这个"欲"字大加挞罚一样，反封建的斗士也借着这个"欲"字大做文章。最典型的代表是薄伽丘的《十日谈》。书中大量故事，都是表现僧侣教士的肉欲，描绘他们的性苦闷和敢于冒教规之大不韪去与善男信女偷情行欢的举动。作者伟大之处，正是在于这种区别于中世纪的城市说书人对待僧侣的态度，没有把性关系一概斥为人性中卑劣方面。他认为僧侣的罪过不在于他们享受作为人的欢乐的渴望，而是在于道德伪善和言行相悖。书中的僧侣和教士们往往在求爱的过程中坦率地说出自己的心里话，大胆地吐露人的本能欲求。与此同时，对宗教的伪善予以极端辛辣的讽刺。如《第三天·故事第十》中所描写，当那位满怀愚昧的虔诚的少女，与那位在沙漠里修行有日的修士寻欢完毕后，竟然深有感慨地说道："我想，城里的人说得真对——他们说，侍奉天主是人生最快乐的一件事。我生平做过的事，再也没有一件能象这样把魔鬼关进地狱里去叫我浑身畅快、统体舒服的了。所以我觉得那些不去侍奉天主、反去干别的事的人，真是再蠢也没有啦！"这种揭露的效果，是任何说教方式所难以达到的。作品中那一个个耽于肉欲的形象，实质上是生活在中

世纪精神痛苦、心灵扭曲的人们的生动写照。上述的中世纪末至文艺复兴初期的那些描绘殉道的作品中，在铁与火的恐怖刑具面前，有意袒裎少女柔嫩白皙的肉体，也正是这种扭曲心灵在高压下的一种变态反应。

中世纪展现在人们的眼前尽管是那样的恐怖，但是，最后我们还应该冷静地去评价它。首先，从历史的角度看，教会对思想文化的专制主义统治是当时社会的必然产物。因为处于各自为政的分散的封建自然经济中，唯有教会在这个四分五裂的社会里代表统一的力量，加上又有教义作为封建统治的理论基础，出于封建制度的巩固和发展的需要，必须有一种统一的精神力量作为社会的支柱，于是，这个责任就历史地落在教会的肩上，并且完全寄托于它的专制统治了。另外一个问题是，应该把整个希伯来文化与教会利用禁欲主义、蒙昧主义进行残酷统治区分开来。如《圣经》中的《旧约》。原来是古代希伯来民族历代积累起来的文献总集，内容极为丰富。它也是由最早的原始宗教演变成希伯来民族宗教的，而且，它的耶稣原来也不过是一个与其他民族之神一样的民族精神的象征，它开始也未有来世的观念和灵魂不死的思想。希伯来神话的产生比希腊神话还要早，大约从公元前十二世纪就开始，到公元二世纪之间的一千多年中陆续流传。公元前六世纪至一世纪，整理编纂为犹太教《圣经》，后来《旧约》又纳入基督教的《圣经》中。公元一至二世纪，犹太教中的一派与希腊的斯多噶派的混合，形成了基督教的《圣经》的《新约》，才出现了禁欲的内容。大约还因为它是融汇了东西方的思想，于是成了当今的世界宗教。希伯来文化对西方文化的发展有着极为重要的意义，中世纪漫长的岁月中，

欧洲在一片废墟上只有她支撑其间，并且也就是她把西方由野蛮领进了文明。正如恩格斯在《德国农民战争》中所指出的："中世纪是从粗野的原始状态发展而来的。它把古代文明，古代哲学、政治和法律一扫而光。它从没落了的古代世界承受下来的唯一事物是基督教和一些残破不全而且失掉文明的城市。"它不但是酝酿一千余年的中世纪文化的渊源，而且是直接孕育出了欧洲近代文明的母体。直到文艺复兴时代，人类再一次觉醒，要求人性的异化复归，于是，又回过头来借助希腊文化，同时也利用希伯来文化作为斗争手段。所以，如果说希腊文化是古代希腊文艺的武库和土壤的话，那希伯来文化则是欧洲中世纪文艺的武库和土壤。她们共同哺育出了西方的文明。在造型艺术方面，尤其文艺复兴及其后的较长一段时间的绘画和雕刻，几乎无一不是来自"二希"的母体。从裸体艺术的角度而言，具有重要意义的是，希伯来文化为我们塑造了又一个女性裸体的典型——夏娃，她与维纳斯的形象相互对比，相互映衬，成为裸体女性形象中的两大类型而流传于世界艺术历史中。

## 二

### 1.和尚的宗教与舞女的宗教

与西方的基督教相反，在东方，印度的宗教却是裸体艺术繁荣的园地。尤其是印度教，如果说基督教孕育了日后文艺复兴时期的裸体艺术的话，那印度教则是在它行时之际就不断地生产裸体艺术。公元前二十世纪中叶，雅利安人入侵印度，征服了印度当地原始居民达罗毗荼人，中断了公元前

三十世纪就开始的以哈拉帕文化和莫恒卓·达罗文化为代表的印度河文明，继而形成了森严的等级制度——种姓制度。由雅利安人的原始宗教演变成的婆罗门教，又给种姓制度加上了一层宗教的外衣。婆罗门教的经典，是印度最古的宗教作品和文学作品《吠陀》。公元前六世纪中叶，在种姓等级的尖锐矛盾的背景中，乔答摩·悉达多又创造了佛教，他后来被教徒们尊称为释迦牟尼。佛教继承了婆罗门教关于“轮回”和“业”的说教，以作其因果报应的理论根据。与基督教一样，佛教也是要世人把希望放到彼岸世界，而且它也是禁欲的宗教。他们认为一切有生命的东西总是受苦的，其原因是有欲望，所以不免轮回之苦。要摆脱苦，就得消灭欲望，就得修道。出家和尚是禁绝肉欲的，除规定“不邪淫”外，还有戒律规定不观赏舞蹈、音乐、戏剧，不佩带饰物等。由于对统治阶级有利，公元前三世纪曾立为国教。公元四世纪笈多王朝到十八世纪莫卧儿王朝，是印度的封建社会时期。随着封建专制社会的需要，一度衰落的婆罗门教重新抬头。由于它毕竟在印度社会中根深蒂固，加上后来又反过来吸收了佛教的教义并沿用了它的一些组织形式，改革了一些烦琐复杂的仪式，逐渐迎合了统治阶级的需要。于是在公元八世纪，改革后的婆罗门教再度中兴，易名印度教而统领次大陆。佛教则由盛而衰，到十二、三世纪几乎完全匿迹。

印度教以其苦行与纵欲的统一的特色流行于世，而印度教的艺术也以其泄欲的特色存在于艺术历史。印度教中的梵天，也译作梵（亦称“婆罗门”），是最高的主宰，他代表生产和生殖，是世界的创造者，神中之王。一方面，他是完全不可感觉、不可认识的，甚至是永远不可思议的对象。按

照黑格尔的解释，印度人统一人的自我与梵天的方式只不过是把抽象化的螺旋不断地向上扭转，以便达到这个极端的抽象品。在这抽象品里，不但全部具体内容，就连自意识本身也都要消失掉，然后人才可以达到梵天。“所以印度人所理解的自我与梵天的和解与同一并非指人意识到这个统一，而是指意识与自意识以及世界内容和人格内容都消失掉。这种绝对无知无觉的冥顽空无境界才是最高的境界，到了这种境界，人就变成最高的神，即变成婆罗门。”①但是，另一方面，与上面所说的相反，印度人的观照方式，也很容易马上从这种超越感性的抽象活动跳到最粗俗的感性事物中去。例如，有一些家族，其中某一个本来是极端简单愚昧的成员，却被认为是绝对的体现，作为神而受到崇拜。甚至每一个婆罗门，由于他们是居于最高贵的僧侣阶级，所以他们从出生之日起，在精神上就获得人和神同一的再生。于是，最抽象的神性也就体现在一个最平凡的感性现实存在——肉体里了。尽管印度教徒按照规定应把诵吠陀经典从而洞察神理深处看作最神圣的职责，但是，他们却可以极端漫不经心地完成这个职责而不致损害他的神性。他们在教义上有一个抽象的、至圣至尊的梵，但当体现梵我同一的时候，甚至可以是一项在生活中认为是羞耻的活动。所以，反映在印度的宗教艺术中，对肉体的表现，对肉感的追求，以至对性活动的描绘都很突出。“印度人所描绘的最平凡的事情之一就是生殖……生殖这种神圣的活动在许多描绘的形象里是很感性的，男女生殖器是看作最神圣的东西。”②印度雕刻中的男性

① 黑格尔：《美学》，第2卷，第47页。

② 同上书，第49页。

器官——林加是很普遍的，而且直至今日也尚未改变这种传统。这显然是性器官崇拜时代的遗风，直至今天男女性器官造型还常出现在工艺品中。此外，在人物形象的塑造上也很具特色。从古代留存的大量宗教雕刻艺术中可以明显地看出，尽管它们的宗教派别、地理环境与艺术风格不一定相同，但是，它们有一个共同的特点，就是既能概括地塑造人物，但又不失却其肉体美之表现。如巴特那出土的，公元前三世纪孔雀王朝时代的雕刻《持拂药叉女》（图128）就明显地体现了这种美的理想。从总体言之，他们都喜爱裸体，并且崇尚肉感。尤其那里的女性形象，肢体的比例和局部状貌都作了非常夸张的表现。如乳房的形状常常特别的夸大，它总是饱满的、圆球形的，并高高地隆起；对性器官的具体形状，也常常作特别细致的刻划。这些，在希腊艺术中是没有的。记得在旧石器时代的“维纳斯”们也是着力于这些部位的雕琢，然而，从动机到效果都有很大的不同。同样是饱含着性的内涵，但前者更多的是实用的，而后者则更多是审美的。又如印度桑奇出土的《树神药叉女》(图129)就是典型的作品。药叉女是印度民间崇拜的小神灵，在佛经中被列为护佛的“天龙八部”之一。这是公元前一世纪初叶的作品，人体结构表现得很准确，不但整体刻划很圆满，而且重点部分也很突出。她造型线条优美，健壮丰腴的体形表现得尤为充分。裸裎于躯体背面垂下的长发与围挂于腰间的一条雕琢精细的饰带，更使仙女柔媚动人。艺术家把宗教与世俗两种生活主题很好地揉合在一起了，致使后世很少有人能在这方面超过她。无怪乎这尊雕像被誉为印度标准女性美的雏型和始祖。从某种意义上说，这也就是印度民族的“维纳斯”。公

元一世纪，贵霜王朝时代犍陀罗地区出土的象牙雕刻《公主和侍女》（图130），以另一种艺术风格出现。犍陀罗艺术受希腊艺术的影响，偏重沉静内省的精神因素，在造型上也比较概括提炼。但是，在对女性特征的雕琢上，也并未因此而减弱。《公主和侍女》刻一站立的公主，有两个明显缩小了的侍女紧贴身旁。整体处理富于装饰性，乳房、臀部和性器官等都作了夸张的表现，加上象牙柔嫩和光滑的质地，非常细腻地显现了少女艳丽的丰姿。不过，人物圆形的造型追求，尤其如乳房的造型中那种过分标准的圆球形，又使之与真实的人体有一定的距离。这里反映出了犍陀罗艺术的一种理性规范。与犍陀罗艺术相对照，马土腊艺术则是明显地强调健壮的肉体的自然表现。如公元二世纪后半叶制作的《逗弄鹦鹉的药叉女》（图131）就是一例。雕像脚踩侏儒，手提鸟笼，整个身体形成了一条强烈的曲线。人物的肌肤作了非常写实的塑造，并且着意夸张那些肉感的因素。在神情和动作上的刻画也非常细致，少女微耸的肩膀，大幅度扭曲的腰肢和夸大的臀部，正好表现了她那侧耳倾听肩上的鹦鹉絮语学舌的妩媚姿态。那脸上娇嗔的微笑，那丰腴健美的肉体，再加上那些雕琢精致的珠链环佩，更使雕像平添了几分妖冶的姿容。与犍陀罗艺术那种偏于理性的僧院艺术相比较，马土腊艺术更富于自然的、生命的魅力。在上述的三个雕像中，有一个共同的特点，就是在裸露的躯体的胸前、腰际、臂腕等处多有珠链钏带等等装饰，这也许就是原始舞蹈时佩戴挂饰的余风，在印度不同时期大量的女性裸体人物雕像中，大多有这种精美的装饰。

最具有泄欲的典型意味的，应该是印度教的艺术。其代

表作品是制作于公元十世纪的雕刻巨构——印度卡朱拉侯根达利耶·摩诃提婆神庙基座上的天国装饰带（图132）。作品描绘的是性交仪式，以近乎圆雕的高浮雕形式，刻着一组组正沉缅于性的疯狂中的人物与动物。那里的男女人物的性器官都作了特别夸大的表现，并真实地表演着各种各样的性交姿势，甚至还有人与兽之间的交媾图景。整个建筑的石壁上，是成百上千个耽于肉欲的柔媚、夸张的裸体男女形象。如此淋漓尽致地表现人类性活动，而且装饰在庄严的宗教寺庙中，以及场面如此之宏伟等等都是世所罕见的。然而，这一切在印度教的观念中竟然是那样的神圣、自然，更是世所稀有。这里所表现的并非淫秽，相反，它正是教徒们所终生追求的“梵我同一”的一种最高境界，是绝对无知无觉的冥顽空无境界中的极乐生活。印度人的生殖崇拜也许比其他任何民族都表现得强烈和直率，正如黑格尔所形容，印度人所描绘的最平凡的事情之一是生殖，印度幻想和艺术的主要题材之一就是神和万物的起源，即神谱和宇宙谱。贯串在这些起源史里的一个基本观念不是精神创造的观念，而经常复现的是自然生殖的描绘。“这些描绘简直要搅乱我们的羞耻感，因为其中不顾羞耻的情况达到了极端，肉感的泛滥也达到难以置信的程度。”① 《罗摩衍那》里有一段有名的故事叫做《恒娥的降临》，就是一个例子。“湿婆和乌马交媾，一次就达一百年之久，中间从不间断，使得众神对湿婆的生殖力感到惊惧，替将来的婴儿担扰，就央求湿婆把他的生殖力（精液）倾泻到大地上去。……湿婆听从了众神的央

① 黑格尔：《美学》第2卷，第57页。

求，不再进行生殖，以免破坏整个宇宙，就把精液倾泻到地上；经过火炼之后，这堆精液就长成了白山，把印度和鞑靼隔开。乌马对此勃然大怒，就咀咒世间一切当丈夫的。”① 这些离奇的神话传说中所体现的生殖的欲念，正是印度宗教艺术主题的久远渊源。对生殖欲念的禁锢，往往见诸于宗教信徒的变态苦行，基督教、佛教都有这个特点。但是，表现在印度教中，却是一种苦行与淫乐的统一，禁欲与泄欲的统一。所以，在印度教徒中明显地出现了一种人类变态的疯狂。如扎格纳特宗教就是一例。扎格纳特是印度教义中主宰保护的大神毗湿奴的称号之一，在印度教中有以此为命名的一派。其特点，一方面是在宗教仪式上的十分豪华和极端狂热，这种狂热表现为教徒的自我折磨和自我残害。在举行大祭的日子里，将扎格纳特巨大的神像从庙里搬到车上，再送到街上游行。装饰一新的神车足有几千斤重，缓缓行走于街市之中。一些虔诚的教徒，在狂热极至之际，竟纵身投入车底，让沉重的车轮活活轧死，以身殉教。但是，另一方面，它又是纵欲的。在扎格纳特神庙里，供养着许多舞女，是用来接待教徒的。在扎格纳特宗教中，教徒们以与舞女性交的方式来体现神人合一，也就是所谓亲证梵我同一，到达极乐境界。他们认为这与苦行一样也是神圣的，而不是肮脏的。“法、利、欲”三者，在印度教里都是同样重要，不可或缺。连俗人都常常回避的“欲”，在那里也是一项重要的内容。悲苦与淫乐，禁欲与泄欲畸形地结合到一起了。正如马克思所论述：“……一个淫乐世界和一个悲苦世界——这样

---

① 黑格尔：《美学》第2卷，第57页。

奇怪地结合在一起的现象，在印度斯坦的宗教的古老传统里早就显示出来了。这个宗教既是纵欲享乐的宗教，又是自我折磨的禁欲主义的宗教；既是林加崇拜的宗教，又是扎格纳特的宗教；既是和尚的宗教，又是舞女的宗教。”[1] 这也就是形成印度宗教艺术特色的一个根本因素。

### 2.万恶淫为首

中国的封建社会经历了两千年的漫长历史时期，儒、道、释合流的精神统治，一方面孕育了中华民族的灿烂文化，另一方面，也严重地压抑着人性的自由舒展。也许是由于我们民族的过早成熟，对人欲特别敏感，在观念上很早就形成了一套禁锢的方式。所以在漫长的封建年代里，尽管我们有过汉唐的开明时期，创造了丰富的宗教艺术和世俗艺术；但是，几乎可以说没有严格意义的裸体艺术出现。中国的儒家，在理论上并不否认人的生存欲和生殖欲的客观性，孔子的“食色，性也”，就充分地肯定了这种人性因素。此外，盛唐前后是中国历史上的开明时期，人们经历了一段歌舞升平的年代，中国的艺术曾达到了一个伟大的高峰。唐代的雕塑、绘画等等艺术作品中充分地反映了这个时代的成就。敦煌的唐代彩塑，尤其那些精美的观音塑像，形体丰满、曲线优美，神情妩媚，动作娴雅。尽管她们不是严格意义上的裸体形象，但也明显地透露出女性特有的魅力。这里的宗教意味已经淡薄了，世俗趣味突破了宗教的樊篱而洋溢

---

① 马克思：《不列颠在印度的统治》，《马克思恩格斯选集》第2卷，第62页。

其中。那些轻倩柔媚的女性形象，她们的神情、体态、肌肤和衣褶的塑造和处理，都并不亚于希腊的维纳斯。如45窟西壁敞口龛和南侧的一尊菩萨像（图133），把她比喻为中国的维纳斯，从宗教意义和艺术意义上说，都是相当合适的。那明显的“S”型的曲线，那和谐的比例，充分体现了女性的柔姿绰态。加上她面色莹洁，曲眉丰颊，神情自若，更显出一种少女的纯真。她裸露着上半身，娉婷婀娜，真与米罗的维纳斯有异曲同工之妙。另外，唐代彩塑中的天王力士，其中的精品，在造型上、结构上都表现出了一种震撼人心的力的美，充分显示出了我国古代工匠对人体的熟悉程度和处理水平。把这些精品与希腊的赫拉克勒斯雕像相比，也绝不会逊色。如194窟龛外南侧的一尊力士像就是一个典型的例证（图134）。人物写实，明显有别于其他佛像的线刻手法。身躯雄健，咬牙怒目，紧张的肌肉团块被极其夸张地强调出来了。尤其那块宽厚的胸大肌，似乎本身就蕴藏着无穷的力量！这些人物的塑造手法，显然受了外来的影响。但亦可见出，我国古代工匠是具有把握这种认识和表现人自身的美的能力的。令人惋惜的是，我们的民族未能形成一个人体艺术的观念，所以也一直未能真正打开裸体艺术这座宫殿的大门。尽管儒家承认“食色，性也”，但是，为了维护封建统治、从根本上钳制人的自由思想的说教，与无所不在的风教等等封建教化以更加强劲的势头，把人性逼迫到了最低下的限度。道家的学说，对我们民族的艺术创作和艺术批评的发展有着积极的影响。但是，老庄哲学思想的总的倾向还是遁世的，消极的。老子就有“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂，难得之货令人行妨。

是以圣人为腹不为目”① 的观点。至庄子，则更为发展，认为上述活动都会使人“失性”，“皆生之害也”，主张“忘其肝胆，遗其耳目，茫然彷徨乎尘垢之外，逍遥乎无事之业。”② “寡欲”、“无欲”实质上导致了艺术的取消，也就更谈不上裸体艺术了。绘画史上张萱、周昉绘画中的仕女“丰颊肥体”的人物造型，隐约透露出了唐代崇尚肉感的风气；《簪花仕女图》、《捣练图》中开襟颇大的衣裳，可算是中国古代“维纳斯”的“袒胸”表现；南宋梁楷的《八高僧故实图卷》“圆泽讬孕”一段中汲水的孕妇露出乳沟……这些在中国古代正统绘画中实属罕见之作了。

公元一世纪，也即东汉初年，佛教从印度北方开始传入我国汉族地区。到一世纪六十年代，影响愈来愈广。当时传入的以大乘为主，也有小乘，但范围较小。此外，在印度北方兴起的以大乘佛教为基础而注重念咒和魔法的密教，在公元八世纪时又传入中国藏族地区，十三世纪时再传入中国蒙古地区，成为喇嘛教。佛教传入中国后，即与中国原有的儒、道合流，形成了以儒家为主体的儒、道、释三结合的传统思想。中国文化根基的博大雄厚，老庄学说的玄奥深思，再加上佛经的艰涩离奇，更增加了这个文明的神秘性。于是，形成了我国的一个特定的文化哲学背景。在这个背景之下，我们民族精神往往表现为在悲苦的现实面前畏缩退让，放弃对现世的追求，而到形而上的世界中寻找归宿。就象埃及人在现世的苦难中无法解脱，而去堆砌神秘的金字塔一样，我们

---

① 《老子·十二章》。

② 《庄子·达生篇》。

的民族也在空灵的境界中自我陶醉。所以，当古代希腊人把神从天上“拉”下来与人同乐的时候，当文艺复兴时西方人打着敬神的旗号来表现人的时候，我们的民族还在一如既往地膜拜皇权，读书诵经，在瞑想、在修道……作为人，一直未在我们民族的观念中站立起来。这样的人生观，从根源上限制了中国艺术发展的性格取向。对于人的物质存在都取漠视的态度，自然对于人体作为艺术的存在也不会成为可能的了。

其次，作为佛教本身，自传入中国后，凭借五百多年的乱世也得到了很大的发展。透过“南朝四百八十寺”的诗句，也不难体会五世纪的繁荣。在现实生活中，作为苦海中的众生走投无路，自然也会在宗教中寻找慰藉。他们心灵的创痛、精神的困乏，往往可以从“萨埵那太子舍身饲虎》等经变中得到弥补和感奋。随着隋唐的统一和逐渐兴盛，佛教本身也在不断演变。净土宗的流行，否定了过去修行成佛的种种烦难。口念“阿弥陀佛”，“即可除去八十亿劫生死之罪”，这种快速成佛的说法，使佛教得以更为广泛的传播。在近世的寺庙中，还能看到这样的一副对联：

百善孝当先，论心不论迹，论迹贫家无孝子；
万恶淫为首，论迹不论心，论心终古无完人。

这副具有辩证思想的作品，把行善和作恶的标准都降低了。只要心里是“孝”的，不拿出行动也无妨；只要没有付诸实践，心里有“淫”的念头也是可以原谅的。这可以权作当年“只要信佛修行，人人都能成佛”的一个具体注脚和世俗化的引伸。这里的“淫”，既有过度的意义，也有淫乐的意义。在各种罪恶的行径中它是为首的，显然是一个禁欲的宣

言。但是，这种禁锢已经放松了。这样，使无力行善和有心作恶的人都得到了解脱。于是，更多的人皈依宗教，廉价地换取一张如列宁所说的“享受天国幸福的门票”。再后，经过宋朝理学的严格规范，于是，三教合流的发展算是臻于秩至了。“三纲五常”、“忠孝节义”、“中庸之道”等等说教，成了一张无形的大网，牢牢地禁锢着人性的舒张。撇开出家的僧侣不说，中国封建社会的伦理道德说教，没有象天主教那样推行禁欲主义，但是，它对于人、人的个性，欲望以至自身的肉体等都是不予尊重的。他们把肉欲视为猥亵，把肉体贬为卑污。所谓德行是至尊的，而肉体只能屈从。在“贞节”的誉美之下，有多少妇女，尤其是失去丈夫的妇女在心甘情愿地苦行禁欲；虽然在道德说教上对肉欲予以鄙视，但在行为上又并未舍弃。尤其统治阶级的荒淫无度，更增加了这种教化的虚伪性。封建社会的中国，虽然在正统的艺术作品中禁绝肉欲的表现，但是民间春宫图之类的画作却延续不断，而且，这几乎成为整个东方民族的共同特色。此外，沉重的性压抑，甚至使我们民族导致了人自身的变态。最明显的例子，就是在封建社会中有很长的一段时间，中国的女子有束胸、缠足的风俗习惯。这是一种野蛮的自残，与远古的一些原始民族的穿鼻、凿齿为美等等心理是一样的。只不过它是站在当时最文明的社会潮头上，透过伦理道德的面纱去依恋原始的审美情感。可是，与远古初民大相径庭的是，人类的祖先们经受这种痛苦的自残，是为了更明确地暴露自己性的要求，而封建社会的中国妇女，却是以比束胸和缠足更大的痛苦去捆绑自己作为人的本能的一切欲望。在中国，甚至在东方，灵肉二元的观念一直处于主导地位，肉

体、欲望只能是引诱灵魂堕落的罪魁——万恶淫为首！这种背景下，对于人自身的审美当然也是变态的。人的自然存在遭到轻视，与生殖有关的内容故意禁避，最后把所有的热情与冲动仅仅集中到人的脸上。风教的理性逼迫着人的审美感情，艺术作品中着衣的躯干尚多成病态的干瘪，更谈不上对壮健的裸裎肉体的讴歌了。所以中国的裸体艺术，在正统的领域内几属空白，而即便有外来者，亦多作汉化处理了。

在我国，有文明史以来所发现的最早、最符合裸体人物绘画意义的作品，也许应该是1977年发掘的东晋十六国时期，甘肃酒泉丁家闸五号壁画墓中的一个裸体女性画像（图135）。这是公元四世纪时期的作品，画中表现一妇女，手持一扫帚样的器物在作扫地状。人物体态丰腴，腹部、臀部、双腿都很肥满，女性特征都明显地勾勒出来，这可算是在中国古代出土作品中绝无仅有的描绘。妇女双腿一前一后，双手持扫帚弯腰向前，动作幅度很大，但人体结构描画准确、姿态生动。人物蓄一高高的发髻，面部表情自如，从五官神态看，近似少数民族形象。人物旁边有一棵树，树的横枝上立着一只象猫一样的小动物。它正在偷觑下面的裸女，作兴奋和惊讶状。画工对它进行了人格化的处理：大概由于意外的高兴，两只前腿腾空，左边的还高举过头，睁着一双圆圆的大眼睛，张着嘴巴呆立在那里。也许，她是作为墓主人的仆从使女，在冥间继续侍候主人，此时正在洒扫庭院；也许，是想表现墓主人生前的一个什么爱听的有趣故事。然而，不管是什么内容，这里都反映了古代人们对肉体表现的一种喜好和惊恐的矛盾心情。作品可以算得上是一幅最完整的世俗裸体人物绘画了，可惜长年以来隐藏在古人的墓穴里。但是，

从画中准确的解剖结构，简练而娴熟的用笔，不妨推测，是否在四世纪时代的中国，民间流传的春宫画中，甚至在正统的艺术中也曾出现过裸体人物的创作？结论只好留待今后的考古发现去作了。

在我国正统的艺术中，道释人物是一个重要的组成部分。尤其随着佛教的传入，大量表现佛经故事的绘画、雕刻等等在殿堂、庙宇和洞窟中出现。保留得最完好的，算是敦煌莫高窟中的壁画和彩塑了。不过，在这个丰富的古代艺术宝库中，真正的裸体作品并不多见。最早的南北朝时期的洞窟中，有北魏257窟窟顶平棋上的一组飞天。四个人围绕中心飞舞，上肢的动作各不相同，但总的来说有点类似今日的游泳。也许，前人对飞天的描绘，最早也曾经在人的游泳动作中得到启发？画面蓝底，用赭石色勾出人物轮廓，手法写实，有点象当代的速写人体。但双眼部位只作一圆圈，鼻梁也是两条笔直笔直的粗线。也许是因为年代久远，其他植物性颜料都挥发净尽，而留下这土质的打轮廓草稿的赭石线条。但不管怎样，画工对人物的结构是熟悉的，动作描画得很生动。从形体上看，人物接近男性。与此相类似，北周428窟窟顶平棋上的一组飞天（图136），也是完全裸体的。人物结构比例勾勒得很准确，线条也很清晰。其中有两个看似男性，但在胸部又勾上两个大乳房似的圆圈。此外，有别于北魏的是，人物动作增大，粗犷健美，比前者略为复杂。还有，手中都挽着迎风舒卷的宽阔飘带，更增加了画面人物的动感。在佛本生故事的图画中，也有用裸体表现的人物。如北魏254窟南壁《萨埵那太子本生》。故事表现萨埵那太子和他的两个哥哥外出游猎，发现山中一只老虎为饥饿所迫，

将要吞食自己新生的七只幼虎。为了拯救它们，萨埵那太子毅然舍身投崖饲虎。作品以连环的形式，将整个故事压缩在一个画面上。造型生动，布局紧凑，色彩厚重，富于悲剧气氛。这里的萨埵那太子或是腰间系一腰布，或是全身裸露的裸体或半裸体的形式，很有点基督教绘画中耶稣受难的情调。在254窟北壁绘有《尸毗王本生》，表现尸毗王割肉救鸽的故事。画中尸毗王手护着被饿鹰追逐的鸽子，神情镇静地让人割取腿上的肉。四周站满了他的眷属，她们中有的敬佩，有的慨叹，也有的惋惜和哀怨，还有的出来阻拦等等。这里尸毗王上身裸露，下身围着宽大的裙饰。胸部出现南北朝时期的人物绘画中常见的两个大圆圈，又象胸肌、又象乳房。身上挂饰着飘带。就在尸毗王的左身一排眷属中，有一裸体人物形象，大概因年代久远，通体已呈绿色。从体态上看，应是女性，臀部丰满，曲线优美，腰间饰一腰布，脸部也留有女性娇柔的痕迹。在尸毗王的左下方，还有一个很小的人物，可能是个小孩。他全身赤裸，坐在旁边作双手合十状，也许正在为尸毗王念阿弥陀佛。以上所举这些作品，大都因年代久远而含混不清，或者残存一个画稿状的轮廓线条。虽然从艺术欣赏的角度有其特殊的含蓄的韵味，但作为对当时的准确形象的判断未免不是一个缺陷。

比较显而易见的裸体人物形象，在流传下来的佛教艺术中为数极少。在敦煌彩塑中，似乎只有那些“反面角色”才用这种赤身裸体的扮相。如 427 窟隋代的一尊地神像。他位于前室北壁东侧的天王脚下。人物屈身单膝跪在地上，因背脊承托着高大的天王。由于不堪重压，只好连头也顶在地上以分担身上的重量。因为过分用劲，他龇牙裂齿，左手下意

识地似要推开天王的脚。人物肌肉圆浑壮实，头发披散在地上，形成一个整体，形象生动，富于戏剧性。此外，地域或宗教流派上的差异，倒带来了艺术表现上的稍微变化。如新疆地处边陲，是佛教艺术传入的门户地带，所以保留了较多的印度风貌。如和田丹丹地区寺院壁画中，有一个天女沐浴的场面（图137）。这大约是公元八世纪的作品，画中的天女可能就是天王眷属吉祥天女，也称"功德天"，传说是北方毗沙门天王的妻子，主管福德的神。画面表现她正在莲池上沐浴的情景，旁边还有一裸体小儿正欲求其怀抱状。天女留一高高的发髻，眉清目秀，是新疆当地女性形象。肩部、臀部都很宽大，腰身则很小，具有明显的女性特征，并较为清楚地勾勒出乳房的形象。她右手正捂着胸部，左手按着腹部，虽然腰下围了一条饰带，但柔软扭曲的丰腴躯体和那娇羞的动作与神态，仍然透出一种女性的诱惑。表现沐浴的题材，在我国宗教艺术中实属少见。唐朝开元年间，善无畏、金刚智、不空三位密宗大师先后在长安翻译传播密教，公元八世纪中，印度高僧莲华生应吐蕃赞普之请到我国西藏地方传播密教，后来就形成了喇嘛教。由于密宗的教义具有某种纵欲的因素，受其影响，晚唐以后的人物形象有的就比较注重突出女性的特征。如敦煌14窟南壁西部密宗画金刚杵观音变中的菩萨（图138），就比较明显地勾勒出饱满的乳房形象。作品线条准确而流畅，自如地表现了少女柔软的体态。她上半身裸露，下半身着一紧身的短裙蹲在地上。除了一般的挂饰以外，她在乳房上和大腿上都点缀着花纹，这在以往的人物形象中是未见的。此外，密宗的绘画还有直接表现男女交媾的裸体人物画面。如敦煌465窟的《欢喜金刚》(图139)

壁画就是一例。作品属于元代早期受西藏喇嘛教影响的密宗题材，是释迦牟尼佛为调伏欲界众生而示现的变身像之一。主尊蓝色，有八个脸面，而且各有三只眼睛。有十六条胳膊，手中都捧着钵形颅器，内放各种法器。腰间还束着裙。佛母为蓝色无我母，三只眼睛。右手执勾刀，左手持法器。全身裸裎。两人呈弓步相向站立拥抱，佛母左腿跨于对方左腿之上，脚下还踩踏着一只小鬼。这算是中国封建社会的传统教化中所允许存在的最出格的作品了。

佛教艺术随着佛教的传入而在中国兴起，在历史上有过灿烂的繁荣时期。从上面列举的作品中，可以看出我国宗教艺术的一些特色。如前所述，印度宗教艺术中的人物形象大多是裸体的，性别分明，并且非常崇尚肉感。这种风气，显然与中国故有的教化相牴牾。于是，在造型艺术领域，依据佛教中"非男非女"的说法，也来了一个汉化处理。其中最明显的特点，就是人物形象的中性化。具体地说，那些为数很少的裸体人物形象以及那些比较普遍使用的半裸体人物形象，在外表上很难分辨得出他们的性别。无疑，第一性征是被禁止表现的，而第二性征也有意地回避。并且，有时还出现一些自相矛盾的形态。南北朝的菩萨，有的从形体上看似健壮的男性，但在裸露的胸部又画了两个既似胸大肌、又象乳房的大圆圈；有的飞天婉柔轻盈，完全是女性的姿容和体态，但裸露的上身却与男性无异。隋唐以降，由于世俗趣味的增加，于是菩萨都塑成明显的女性形象了。上面提到并喻为"中国的米罗的维纳斯"的菩萨像，那婀娜的体态、莹润的肌肤、妩媚的神情，可算是彩塑中刻画女性美之极品，但与维纳斯比较，其中一个最显明的区别是，在裸露的上半身

中并没有乳房的塑造。更有甚者，有的菩萨像还在一副柔嫩娇媚的少女脸上，"长"出了两撇蝌蚪形的胡须，不得不使人产生一种生理缺陷的感觉。显然，这是为了不至于有伤风化。"万恶淫为首"，在六根清净的佛门之内，绝不应该有女色的诱惑。然而宗教毕竟是一个精神避难所，一剂醉人的精神鸦片。但是，它教人脱离凡尘，抛弃现世一切欲念，自然要给人展现彼岸天国的幸福幻影。所以在那西方净土中，总是伎乐飞天、歌舞不绝。另一方面，作为社会的人本身，他们也按捺不住对现实中美好生活的依恋。于是，在盛唐繁荣的历史氛围中，借着宗教的艺术殿堂，人们曲折地渲泄了这种强烈的世俗欲望。只不过囿于宗教的戒律，他们不得不挖空心思，在演绎教义的外衣下面倾吐自己热切的希求。就这样，在画面中既把少女的优美姣好的性灵充分表达出来，但又把肉欲的诱惑加以制约以至破坏，使之降低到最低限度。中国的封建意识，限制着神的肉体的"发育"，也限制着人的肉体的发育，甚至形成了束胸、缠足的畸形审美追求，其实质还是导致了整个民族心理的扭曲与变态。

从裸体艺术发展历史进程来看，封建社会是一个性的变态期。以欧洲艺术史为主线，随着中世纪的过去，这个阶段也告结束。至此，人类经历了从觉醒期——炫耀期——压抑期——升华期——变态期的一个进程。希望在彼岸世界，但是彼岸不是在天国，而是依旧在人间！变态的尽头，必将是一个更新的时代。于是，有如长久的沉睡后终究要醒来一样，人类又一次觉醒随之到来——伟大的文艺复兴时代，就是人类再次觉醒的标志。这是一次复归。不过，它并非回到原地，而是螺旋形上升到了一个更高的层次。

# 四 人的完美

## 一

### 1.人性的复苏

经过十三世纪的酝酿，从十四世纪到十六世纪，意大利进入了欧洲历史上伟大的时代——“文艺复兴”。这是新兴的资产阶级在意识形态领域对封建主义和神学体系发动的一场猛烈的斗争，它突破了中世纪文化专制主义的禁锢，为资产阶级反对封建主义提供了新的精神武器。文艺复兴是一个思想解放、科学艺术繁荣和巨人辈出的变革年代，恩格斯说：“这是一次人类前所未有的最伟大的进步的革命，是一个需要而且产生了巨人——在思想能力上，热情上和性格上，在多才多艺上和学识广博上的巨人的时代。……他们的特征是他们几乎全都在运动中和实际斗争中生活着和活动着，参加政党进行斗争，一些人用笔和舌，一些人用剑，而许多人则两者并用。因此有了使他们成为完人的那种性格上的完满和坚强。”①

文艺复兴的产生原因是多方面的，但它的根本前提，就是资本主义生产方式的萌芽。意大利北部的一些城市，如威

① 恩格斯：《自然辩证法》，第5页。

尼斯、热那亚以及佛罗伦萨等，都是当时西欧和东方的贸易枢纽，手工业、商业和银行业都很发达。那里早在十四世纪就已经出现了资本主义的手工工场，出现了资本家与雇工等等。新的生产关系的产生和发展，与之相适应的上层建筑也必然要出现，于是，这场斗争就开始了。随着工商业的繁荣，尤其自然科学的发达，不但带来了生产力的解放，而且这种发达的本身也就起到了动摇基督教神学基础的作用。如天文、地理上的发现，就给上帝和天国套上了一个大问号。当时的教会是封建势力的总代表，是新兴的资产阶级、小资产阶级和无产阶级的共同敌人。他们对教会宣扬的“神性”、“神权”、“神道”，对封建等级特权以及禁欲主义等等展开了猛烈的进攻。在这场斗争中，他们借助了与之针锋相对的古典文化作为自己的有力武器。居于古典学术故乡的地利，许多学者对本土的古代手稿、古迹和遗物很早就有所研究，他们从罗马废墟中发掘文物，从寺院中搜寻古代幸存的图书。尤其东罗马帝国灭亡后，许多拜占廷学者携带古代手抄本逃来意大利讲学，促进了人们对古典文化的了解。于是，这个“复兴古典文化”的轰轰烈烈的运动首先就在意大利兴起。继意大利以后，从十五世纪中叶起，文艺复兴运动很快传播到欧洲各国，并且以宗教改革的旗号一直延续到十七世纪初。

文艺复兴的思想体系是“人文主义”，它的思想核心是资产阶级的个人主义，理论基础是资产阶级的“人性论”。新兴的资产阶级力图摆脱中世纪的愚昧和落后，使人的精神也能得以解放。他们认识到人自身的尊严与无限的潜能，勇敢地举起了这面复兴古典文化的旗帜。人文主义者把个性自由、理性至上和人性的全面发展作为生活的最高理想。他们

标榜古典文化中所表现的以人为中心的精神，否定神权以及附带的来世主义和禁欲主义，提倡人权，赞扬人的价值，肯定人自己以及现世的生活理想。可以说，古代哲学是以一种和基督教成为最鲜明的对比的形式，即享乐主义来首先和意大利生活发生联系的。于是，“伊壁鸠鲁派”开始在社会行时，并且成了当时的一个敏感的代名词。伊壁鸠鲁的著作虽然没有被保存下来，甚至在古典时代的末期就对它的哲学或多或少地形成了片面的理解。但是，人们还是能够从其他人流传下来的著作中了解到他的思想体系，从那些间接的享乐主义的记述中就足以使人们熟悉一个无神的世界。当然，究竟当时的人们对他的学说理解到什么程度，甚至不过是以这位古代希腊哲人的名字作为一个口号都很难说，但毕竟因此而给当时的教会带来了极大的恐惧。一些宗教裁判所就曾以此来指控那些不能以更确切的罪名来予以处罚的人。甚至对一些未能套上异端罪名的人都可以引起诸如“他过的是伊壁鸠鲁的生活，因为他不相信上帝，也不相信圣徒，而只是相信肉体的享乐”等指控。更有甚者，连1115年和1117年佛罗伦萨的大火都被教会解释为对异端的惩罚，尤其是“对于那些奢侈贪吃的伊壁鸠鲁派的惩罚”……整个社会的观念在改变，人性与神性产生了剧烈的对抗。觉醒了的人们在勇敢地与旧世界决裂，向未来大胆求索，带来了意大利前所未有的思想解放和艺术繁荣。

在社会生活中，人们的确是针对中世纪的禁欲主义和苦行主义从最深的层面和最广的领域来一个反动。意大利人不再为宗教烦恼和操心了，他们早已失却了当年的虔诚。当时流行的一句谚语是：“曾经欺骗了这个世界的三个人，是摩

西、基督和穆罕默德”①。马丁·路德曾满怀信仰，诚惶诚恐地来到罗马，但结果大为愤慨，回去说，意大利人目无神明达于极点；他们嘲笑纯正的宗教，挖苦我们基督徒，因为我们样样都相信《圣经》。他们上教堂的时候有句话：我们去迁就一下群众的错误吧。他们还说，倘若我们每件事情都相信上帝，那就苦死了，不会有快乐的时候了……在当时意大利看来是最严肃、最庄重的宫廷的教廷，于狂欢节时也毫无禁忌地采用各种形式作乐，诸如象古代希腊的体育竞技一样，在宫中举行裸体赛跑；象古罗马在圆场中举行仪式一样，举行生殖与性爱之神帕利阿卑的庆祝会。当年对宗教的狂热，已经转化为对古典文化的陶醉和对个性自由的追求。

十五世纪意大利人的热忱既表现在文明上，也表现在野蛮上。从许多历史资料及研究著作中可以看到，人们普遍具有高度的文化水平。在日常生活中，态度文雅，趣味高尚。以禁欲主义与苦行主义为支柱的脆弱的社会纲纪解体了。但是在另一方面，人们却表现出性情脾气的凶暴，两者形成了一个奇怪的对照。那里的人几乎都是文质彬彬、礼貌周到、满腹经纶，言谈隽雅，但同时往往又是武士、凶手和杀人犯。他们推理时象文明人，但在行动时却又象野蛮人。家族械斗、行凶杀人的事情屡见不鲜。其次，人们的热忱、勇敢与自信，还常常表现在情欲的大胆表露上。他们不会再去相信那子虚乌有的彼岸天堂，而是抓紧时机，满足现世的享乐。从当时的史料传记以及一般文学作品中都可以看到，即便是在钻研学术、发明创造的同时，也照样酒食征逐，寻欢

---

① 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，第485页。

作乐。特别值得注意的是妇女地位的改变，这与中世纪形成了鲜明的对照，甚至与古代希腊也不同。对于文艺复兴时代的意大利，“我们必须记住这样一个事实，即妇女与男子处于完全平等的地位”①。以往那种把妇女视作尤物的观念不复存在了。在这个需要和产生多才多艺、学识广博的巨人的时代，意大利人对妇女也一视同仁。尤其在上层阶级中，女子所受的教育与男子基本上是相同的。他们把古代文化看作是生活中最珍贵的事物，愿意自己的女儿们也分享这份遗产。其他阶层的妇女，至少也必须能阅读古代作品，尤其是古典著作，只有这样才能符合当时时尚的谈话的要求。所以，妇女在个性上是和男子同样地得到发展的。在整个十五世纪里，除了上层统治者的妻子们几乎都以其不同的个性而知名以外，也出现了一群个性彼此很不相同的有名的妇女。其中有的所以出名，是由于她们的美丽、气质、教育、美德和虔诚加在一起，使她们成为圆满无缺的和谐人物。“不存在‘妇女权利’或妇女解放问题，只是因为这件事情本身是理所当然的。受过教育的妇女自然要和男人一样地追求富有特色的、完整的个性。她们要求使男人趋于完美化的那种智力的和感情的发展来使妇女趋于完美化。”② 这些在个性上得以自由舒展的男男女女，及时地、热切地追逐着现世的享受。固然，青年男女的恋爱方式非常放肆，他们无须讲究那温柔幽密的情趣，而是大胆地、赤裸裸地表露自己的情欲。就是在高级的社交场合，也体现出一种豪放、真率甚至是轻

---

① 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，第387页。

② 同上。

狂。但是，在那里并无猥亵或低级的趣味，相反，这是一种对力量、对美的追求和充满了冒险与投机的社会状态的意识。此外，已婚男女之间的私情，也强烈地影响着当时的道德观念。可以说，那时的意大利，婚姻和它的权利比任何其他地方都更经常和有意识地遭到践踏。不过，值得注意的是，两性的私通，并不影响他们的家庭生活，而家庭也并未因此而解体，结婚成家的数目并没有减少。男人希望生活随便，但决不放弃家庭。甚至当他们不能肯定家庭是不是全都属于他们自己所有时也不例外。那高度发展和有高度教养的妇女也自由地支配着自己。而她的不忠只要不产生外部后果，也并不至于破坏已有的家庭生活。一个高贵的女人，是可以爱一个丈夫以外的优秀男子而不失掉自己的荣誉的。然而，“这个种族无论在体质上或者在精神上也并没有因此而堕落……即使我们不认为文艺复兴可能达到的那些成就已经圆满完成。意大利人，尽管他们过的是一种放纵的生活，仍然在体格上和精神上是欧洲的一个最健康和最有天赋的民族，并且一直以进步的道德保持着这种地位到我们自己这个时代。”①

欧洲历史经历了一段漫长的变态期以后，又开始了新的觉醒。人性复苏了，它勇猛地反抗着长期逼迫着自己的神性。人的本能欲求又得到了一个自由突进的社会的环境。正如丹纳所论述，这是历史上一个绝无仅有的时代，它介乎中世纪与现代之间，介乎文化幼稚与文化过渡发展之间，介乎赤裸裸的本能世界和成熟的观念世界之间。这个时代的人，

① 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，第431页。

都兼有两种性质：有野蛮人的强烈与持久的幻想，也有文明人的尖锐而细致的好奇心。他们象野蛮人一样用形象思索，又象文明人一样懂得布置与配合。象野蛮人一样，他追求感官的快乐；象文明人一样，他要求比粗俗的快乐高一级的快乐。他胃口很旺，但讲究精致。他关心事物的外表，但要求完美。文化以行乐为人生的目的，想象力都集中于刺激感官的场面。于是，从这个艺术天赋优厚而修养广博的民族开始，把艺术推向了人类历史上又一个登峰造极的境界。人类在尽情地再现自己，借着神话传说，借着文学题材，借着历史故事，甚至借着现实生活中的一切可以凭借的情节。人们越来越深地认识自己，也越来越大胆地暴露自己，与此同时，也越来越完美地塑造自己——人的完美——成了这个崭新时代艺术追求的目标。意大利文艺复兴时期的画家，“创造了一个独一无二的种族，一批庄严健美，生活高尚的人体，令人想到更豪迈更强壮，更安静，更活跃，总之是更完全的人类。就是这个种族，加上希腊雕塑家创造的儿女，在别的国家，在法国，西班牙，法兰德斯，产生出一批理想的形体，仿佛向自然界指出它应该怎样造人而没有造出来。”①当年被打成“女妖”横遭灭顶之灾的维纳斯，也在这个崭新的历史环境中“复活”了。

**2.美神的又一次演变**

与两千年前的阿佛洛狄忒的诞生遥相呼应，十五世纪后半叶维纳斯又“诞生”了。1486年波提切利的《维纳斯的诞

---

① 丹纳：《艺术哲学》，第16页。

生》(图3)正好与公元前五世纪路德维希宝座浮雕的《阿佛洛狄忒的诞生》的情景相仿佛。她从海水的泡沫中出世，乘着海贝，带着羞怯的神态被两位塞佛罗风神吹到岸边。季节女神迎候着，准备为她披上花衣。在广阔的天空与海洋的淡蓝色背景衬托下，一头长发闪烁着金色的光辉；温柔的海风，把它"梳"出了一种特殊的韵律感。女神的形体修长优美，那似乎是毫无重量感的双脚造成了一种轻盈飘忽的神的境界。人物脸上充满忧思的表情，更增添了一层人间的色彩。这是一位女神，也是一个女人。据说这位多愁善感、肌肤细腻的维纳斯的姿态，是参考美第奇家所收藏的古代雕刻《羞怯的维纳斯》的，而相貌则与当年的红颜薄命佳人西摩尼黛·维斯布齐很相似。总之，维纳斯又"诞生"了！含着少女的娇羞、袒露着圣洁的身躯。她是古典艺术的再生，但是又经过了一千余年的脱胎换骨；她带着古典世界的柔美静穆，又充满了中世纪的哀愁忧思；她揭示了文艺复兴时期人们的复杂心理，也显露了人本主义的胜利曙光。中世纪在神性蹂躏下那种变态的形象逐渐隐退，作为人的维纳斯又站立起来了！世俗的审美趣味借着古代希腊女神的庇护又开始抬头。正如普列汉诺夫在《艺术与社会生活》中所说的："文艺复兴时代的艺术史的全部意义——从美的概念方面看来——就在于基督教和修道院对人的外形的理想逐渐让位给在城市解放运动的条件下产生的世俗理想，而对古代女妖的回忆，促进了这种世俗的理想的形成。"

这种世俗理想，随着城市经济的发展和市民精神的解放，似乎是有意向中世纪进行报复般的在意大利以及全欧洲迅速蔓延和不断深化。尤其在长期保持独立、强大与自由的

威尼斯更为明显。从十五世纪开始，这个水都即成为世界上最和平宁静的贸易中心。商人阶层的现世享乐性格，便形成了威尼斯的审美基本精神。特别到文艺复兴后期，世俗的趣味在这个神权薄弱、精神自由的市民社会中得到了充分的发展。如果说当年波提切利的维纳斯刚刚“诞生”的时候，她还带有某种古典规范的拘谨而站立着的话，那么乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》(图4)则一下子就很松弛地躺下来了。人体描绘细腻逼真，形体的曲线柔和优美。作为人文主义精神的一种体现，与以往的人物画作品的明显区别是，这里开始了对周围自然的关注。丰腴柔润的躯体与恬静优美的草原和山丘的背景协调呼应，巧妙组合，构成了一个闲适幽雅的理想世界。与这个躺下来的维纳斯相类似的作品，还有提香的《乌比诺的维纳斯》(图5)和《维纳斯与丘比特》。与乔尔乔内作品中的柔和庄重的气氛比较起来，提香的人物就显得更具有实在感和肉体感了。乔尔乔内的意向，更多的是把神话题材转换成一种对大自然的沉思。在那日暮的天空中，大自然将入睡，女人正在酣睡，人体与大自然融成一气，躯体的曲线与山脉的曲线合成了一个节律，同一个梦把人和自然笼罩在一起了。提香的《乌比诺的维纳斯》看得出是受乔尔乔内的影响，但他所要表现的是一个富足的宫廷贵妇。他的许多维纳斯形象，都是近似这种类型。如藏于普拉多美术馆的《维纳斯与风琴师》，画面上是一个侧卧的丰满的裸体妇人，在她的床边一位绅士打扮的风琴师正回首凝视她美丽的肉体，并因而停止了手中的弹奏。一种强烈的诱惑，似乎使一切都暂时停顿下来了，只有乐曲的余音伴随着这美的享受。在这里，神话中的女神的梦境已经消逝，一切又回到了尘世当

中。所以，如果把乔尔乔内的维纳斯——美丽的裸体女性视为自然调和的象征的话，那么提香的维纳斯则象征着爱与肉欲的现实了。乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》一问世，便成了描绘躺卧的裸体女性的一个典范，后世类似姿态在欧洲画坛上层出不穷。甚至连在古希腊时代一直以着衣形式表现的天后赫拉，这时也以裸裼袒裎的卧姿出现于天际。丁托列托的油画《银河的诞生》(图140)就是一例。

世俗的审美趣味，还体现在有关维纳斯的题材的选择和表现上。许多富于人间色彩的爱情故事反复地出现在绘画作品中，如维纳斯与美少年，维纳斯与战神，维纳斯与萨提儿等等。出现在这些作品里的美神，其姿态更具官能性了。柯列乔的《维纳斯与萨提儿》(图6)中，维纳斯的躺卧姿势出现了大幅度扭曲的线条，加强了肉体的表现。这里的美神正面向着观众而仰卧于地上，右手还搁于头部，有意使上半身舒张开来。在她的前方，还睡着小爱神丘比特。他们的后面则是正在偷觑的萨提儿。女神的酣睡与萨提儿的欣喜表情形成了一种戏剧性的气氛。丁托列托的《维纳斯、伏尔甘与战神》（图7）更是一出人世间的生活喜剧。伏尔甘就是古希腊神话中的火神赫淮斯托斯，罗马神话中称伏尔甘。他是维纳斯的丈夫，一个又老又丑而且跛足的男人。一次，维纳斯蒙骗他，而去与自己的情人战神幽会。不料丈夫获悉了情报，带着强烈的忌恨揭发了这幕奸情。画面中维纳斯仰卧于床上，左手举于头上，伏尔甘前俯着身躯，伸手掀开披搭在她下体的围巾，妒火中烧地查看她的身体。这时战神阿瑞斯，也就是罗马神话中的玛斯已经躲到了化妆台下，窥探着事态的发展。而调皮的小爱神则若无其事地躺在婴儿床上。维

纳斯丰腴的肌肤，放肆的躺卧姿态以及无所谓的表情，在又老又丑而且充满愠色的伏尔甘的对比下显得优美而富于诱惑。这个戏剧性的场面更是明显地具有官能的刺激。这些作品，自然地使我们想到前面引述的关于意大利文艺复兴时期的生活习尚，放纵的热忱溢于言表，在艺术作品中也留下了生动的写照。这一个个似乎能触摸到体温的美丽的裸体女神，其实就是生活在人们身边的少女少妇。文艺复兴早期的那一点点中世纪的神秘和古典世界的规范，至今荡然无存了！这种柔媚的肉体，这种放荡的风姿，以及这些带有野史性的故事，饱含了威尼斯人对生命的爱及对官能美的歌赞。作品画的是神，但离宗教的功利性已经越来越远，观念中的神已经越来越淡薄了。与其说是表现主题的精神，毋宁说是作为满足当时人的生活美梦。人类最早在原始艺术里尽情渲泄的欲望，伴随着文艺复兴的最高精神又坦率地出现了。

这种突破封建神性禁锢的新的审美趣味，随着欧洲北部的宗教改革运动的兴起而继续往北蔓延。正如丹纳在《艺术哲学》中论尼德兰艺术时所形容的，“象1400年左右的意大利一样，人摆脱了禁欲主义与教会的统治，懂得关心自然界，享受人生；年深月久的约束松弛了；对于强壮，健康，美和快乐，开始感到兴趣。中世纪的精神到处在变质，瓦解。”十六世纪中叶，出生于安特卫普的画家巴托罗缪斯·许布兰赫就是一位精通意大利风格的画家。他青年时代在罗马学习，并从1566至1575居留了十年。后来受聘于布拉格的鲁道夫二世宫廷任画家，在那里留下了很多以神话、爱情为主题的作品。它们多半属遵旨而制，所以作品极其优美，甚至常常带有几分颓废、色情的倾向。但是，许布兰赫的创作在

荷兰以及整个欧洲备受欢迎。如维也纳美术馆藏的《维纳斯与美少年》（图8）就具有一定的代表性。在古希腊神话传说中，美少年阿多尼斯是阿佛洛狄忒的情人，因为遭到另一位爱慕者战神阿瑞斯的忌恨，着意要使他在狩猎中负伤。幸亏阿佛洛狄忒处处留心保护，所以尽管阿多尼斯经历了许多危险但仍安然无恙。一次美少年与爱神幽会，他起来后并没有把她叫醒就径自去打猎了。结果因失去了女神的保护，被野豕咬伤而死。阿佛洛狄忒异常悲痛，去求宙斯，天帝很受感动，最后特准他每年复活六个月，与爱神团聚。于是那些日子大地回春、花繁叶茂，一派欣欣向荣的景象。许布兰赫把画面处理成一对热恋的情侣正在依偎相抱的情景，裸体女神正面而坐，仰靠于身后的美少年怀中娇嗔地回首而顾，并以右手搂着他的头部。美少年用手轻抚女神脸部，亲昵地将脸凑了过去。人物形象和动作都很具官能美。类似这样的画面很普遍，它们充分地反映了北欧当时的现实生活与社会风尚。"地方上空前的繁荣富庶，也使得优美如画的形象表现和刺激感官的娱乐成为风气；象同时代的英国一样，暗中正在酝酿新教运动，表面上却披着文艺复兴的奢华外衣。"①1520年，查理五世进盎凡尔斯的时候，当时正在法兰德斯游历的德国画家丢勒，看到四百座二层楼的凯旋门，长达十三公尺，全用图画装饰，上面还有寓意的活动表现。担任表演的都是有身份的资产阶级的少女，只披一条轻纱。那位老成的德国艺术家禁不住地说，"几乎是裸体的"，"我难得看到这样美的女孩子；我看得十分仔细，甚至有点唐突，因为

① 丹纳：《艺术哲学》，第198页。

我是画家。”①禁欲苦行的哲学让位给人生享受的哲学；象征的时代让位给形象的时代。人的精神不再满足于经院派的空洞的概念，而要求观赏生动的形体；人的思想、生活的理想与追求也需要借艺术来表达了。

到十七世纪，即使是在信奉天主教、反宗教改革比较激烈的西班牙，其神性禁锢也不能不被突破。在本国为数极少的裸体绘画中，也还有一幅委拉斯贵支的油画《镜中的维纳斯》（图141)。这是与乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》、提香的《乌比诺的维纳斯》一脉相承的躺卧的女神形象。不过，这里的维纳斯是背向观众悠闲地侧倚着，那略带扭曲的完美身躯丰满而柔软。虽然是一个背面，但从镜中映照出的一付妩媚的容颜显得恬逸而自足。与其说这是女神，不如说是为七情六欲所困扰的少妇。在法兰德斯，尤其在法国，随着本国经济的繁荣以及中央集权的巩固，特别是法王路易十四好大喜功，在这种特定的神性统辖之下，更发展成一种壮大的、娇柔的但又明显追求肉感的风气。鲁本斯的《帕里斯的裁判》（图142)，以极端写实的手法描绘了三个高大健壮的裸体妇女的形象。帕里斯也是引起特洛伊之战的关键人物之一。他原是特洛伊王子，母亲怀他时做了一个梦，梦见自己生下一个火炬，并把特洛伊烧成灰烬。预言家释梦时说未来的孩子将要毁灭全城。于是，帕里斯出生后便被丢弃在伊得山上，一只母熊给他喂奶。之后，那个丢弃他的仆人又把他抱回来并抚养成人。他身体俊美、力大过人，并且还保护过伊得山的牧人。后来，神意让他主持选美，拿一刻有“赠给

① 丹纳：《艺术哲学》，第198页。

最美的女神”字样的金苹果为标志。最后，因经不起阿佛洛狄忒给他最美的女子为妻的诱惑，而将金苹果判给了爱与美的女神。不久，帕里斯果然领悟到神示，趁访问之机劫走了斯巴达国王的妻子海伦，从而引起历时十年的特洛伊之战。最后，果然应了预言家的话，城池毁灭，帕里斯也在战争中被箭射死。文艺复兴时期，许多画家都画过这个故事。但鲁本斯画面中的三位“最美的女神”竞争者阿佛洛狄忒、赫拉和雅典娜都是非常写实的生活中的三位裸妇，他以自己的妻子为模特儿画维纳斯，并且三个人物都描绘得非常壮大。从人物到风景，都毫无神话的气息，画面华丽而富有气势，充分体现了法兰德斯世俗的异教色彩与乐观自信的精神风貌。

在十七世纪的法国，宫廷贵族的气派成为绘画的主流，人物姿态做作夸张，有意摆出一种英雄的架式。画面豪华绚丽，追求一种“壮大趣味”。不过，与此同时，还有一位被认为是当时最杰出的画家普姗，一直在追随威尼斯画派并且长期定居意大利。他的油画《睡着的维纳斯》（图143）、《酒神惊醒维纳斯》（图144）和《战神与维纳斯》（图 9 ）等，就保留了浓厚的威尼斯趣味。如其中《睡着的维纳斯》就看得出有提香《酒神祭》的影响，但是这里的女神更加恣意潇洒。她仰卧于树荫下，右手置于头部，右腿屈起，裸露的身躯沐浴在金色的黄昏中。加上后面两个无意中发现了她并为之陶醉的牧羊人的烘托，更增添了画面的魅力。而《酒神惊醒维纳斯》则明显有丁托列托《维纳斯、伏尔甘与战神》的痕迹。这里女神以与《睡着的维纳斯》相似的姿态躺卧着，而酒神则象伏尔甘一样轻轻地掀开了盖在她身上的被单，正在观赏女神的玉躯。这里的酒神不象伏尔甘一样一脸愠色，

而是充满了贪婪的喜悦。再加上维纳斯那仰头酣睡的样子，更增添了画面的诱惑情调。从这些作品中所透出的世俗趣味，可以使人感到比他的威尼斯前辈大师有过之而无不及！

十八世纪初，与太阳争辉的君主路易十四去世了。法国人满怀一种从强大的精神枷锁中解放出来的轻松感，去追求新的享受方式。由于路易十五的年幼以及后来的腐败无能，所以不但路易十四时代那种君临全欧的气势一去不复返了，而且就连自己国内也难以在精神上一统天下。于是，十七世纪那种宫廷化的体现神性的“壮大趣味”消逝了。原来已经充分暴露的世俗趣味以更自由的形式广泛地体现在市民、商人的多方面欲求中。维纳斯由上个世纪的健壮妇人逐渐变成了纤巧柔弱的少女。肉体丰满、娇小玲珑，动作繁冗，色彩华丽。而且在构图上重视形体以及周围的每一根曲线。如华都的《被没收弓箭的丘比特》(图10)和约翰·利斯的《化妆中的维纳斯》(图145)、布歇的《维纳斯的胜利》等就是代表。其中《被没收弓箭的丘比特》中，维纳斯已经变成了一个面带稚气、身材小巧的少女。她正在与丘比特顽耍，右手夺过了他的弓箭，高高地举起。婴儿般的丘比特，正缘着母亲身躯往上爬，以图夺回自己的武器。画面外框用当时时兴的椭圆形，更显出一种玲珑的效果。《维纳斯的胜利》中人物众多，体现了法国十八世纪中叶那种浮华、优雅并流于甜俗的风气。传统的神话题材在这里常常被改为诙谐的、不登大雅之堂的“调情图”，充分显示了那种与时代相和谐的愉悦耽乐的心境。诸如此类的画幅，已经不再是如上一个世纪那样专为宫廷或侯王显贵的府邸去制作，而是广泛地满足商人以至普通市民的客厅与卧室的陈设需要了。

十八世纪的这种奢靡的倾向，一直到十九世纪初的拿破仑时代，新的神性又统辖法国的时候才明显改观。这段时间，由罗马兴起的又一股追慕古典的风潮，很自然地与当时法国的社会观念相融合，并迅速扫除了原有纤弱甜俗的余风。一种雄壮的、高贵的，但又不免于夸张的、冷漠的形式化的趣味又出现了。大卫的《战神被维纳斯解除武器》中，直线、庄严代替了以往的婉丽、放逸。到了安格尔的手下，更使之达到了一种僵化的程度。他不但摒弃十八世纪的柔媚，也贬斥十七世纪的豪奢，甚至指摘鲁本斯“给人的感觉是卖肉的，在他的观念里，首先是新鲜的肉，而全面的布局配置，则简直是肉铺。”于是，在这种社会背景中，标志着新一代的时尚的维纳斯又诞生了——安格尔的《维纳斯的诞生》（图11），又回到了古典的站立的格式。画面中的女神，刚刚从海水泡沫中诞生。她重心落在左腿上，右臂高举过头，两手正在梳理着那头浓密的金发。看得出，这是在追求古典雕塑的效果，严谨、肃穆，非常细腻地表现出了人物的立体感和肌肤的质感。虽然在色彩感情上未免过于理性，但表现少女体形的那条优美曲线，烘托环境的那群可爱的小天使，却使画面增加了不少的生气。一种古典的模式，又被人们反复地套用。安格尔自己，就曾以《维纳斯的诞生》为原本，苦心琢磨、反复推敲几十年，又画了一幅几乎与《维纳斯的诞生》一样的《泉》（图146）。在少女健康丰腴的体态上，洋溢着生命和青春的活力。这种自然美与理想美的统一，正是十九世纪女性柔美的典范。一种古典的、纯净的美的追求，又在法国风行一时。准确、均衡，严密的综合，有如瓷器般的光滑冰冷，又道出了一个个性受压抑的时代心境。十

九世纪末二十世纪初，人类历史又出现了新的转变。这时候的维纳斯形象，已经不仅仅局限于是神或是人的趣味推敲了。人们渐渐把这往日时兴的问题抛弃，而开始追求一种非现实的趣味。罗丹1885年作的铜雕《梳洗的维纳斯》(图147)已经露出了变化的端倪。她是一个当代的摩登少女——双腿并拢跪于地上，两手梳理着自己的头发。略往后倾的姿态使人物相当富于官能美。然而，不止于此，在这个美丽女郎的裸露身躯上，作者更为注重的是对雕像光色感觉的捕捉。到布德尔1924年作的《维纳斯的诞生》（图148）和顿根1935年作的《维纳斯》（图149)，则完全是把维纳斯作为一个载体，去借以表达内心对一种纯形式的追求了。

维纳斯的造型艺术形象在希腊古典初期诞生，随着社会经济、政治的发展和变化，自身的表现形式也在不断地变化。当我们回顾这些赋形各异的女神形象并加以对比的时候，不难从她们身上发现不同历史时期也随之变迁的审美趣味。它的倾向，由神性而逐渐转向人性，经过了希腊化时期的滥溢，到中世纪竟出现了神性践踏人性的野蛮年代。文艺复兴初期，维纳斯又一次诞生了。这好似历史的轮回，但并非简单的重复，而是在一个更高的层面上演进。随着人的精神的解放，以威尼斯绘画为代表，很快就摆脱了早期的神性而转向了人性。随着路易十四时代的过去而人性逐渐滥溢，以法国艺术为代表又进入了十八世纪的奢靡阶段。虽然后来不可能出现象中世纪那样广地域、长时期的神权恐怖，但随着集权的需要，一种以统一意志为象征的神性又横扫了前代的柔弱风气，一个近乎希腊古典的维纳斯在十九世纪初期又诞生了。经过大约一个世纪的演进，一种从观念上与以往的

维纳斯大相径庭的"维纳斯"的出现终于宣告了近代维纳斯的创作尾声。这就是爱与美的女神维纳斯——阿佛洛狄忒的变迁史，也是人类两种生产的原始欲求的升华在历史上所留下的一个痕迹。十九世纪以后，维纳斯的艺术形象就逐渐减少了。但是，以维纳斯为题材的作品逐渐减少甚至消失，并不意味着裸体艺术的衰微。就是在她当年"复活"的同时，在裸体艺坛中已经陆续出现了大量的新角色，使裸体艺术以更多样的形式和更广泛的题材向前发展着。以欧洲"文艺复兴"为标志，是裸体艺术发展历史上的又一个性的觉醒期。不过，它有别于人类揖别猿人时的觉醒，这是在社会已经经历了几千年文明以后的一次飞跃。在这个由近代向现代文明的演进过程中，裸体艺术历史上的人类性的炫耀、压抑、升华等等形态往往叠合重演，于是，形成了文艺复兴以后的裸体艺术大繁荣。从十五世纪到十九世纪，裸体艺术的创作领域大大地拓宽了。不但有希腊神话，还有希伯来神话；不但在神话中寻找题材，而且还越出神话的传统范围而进入到现实生活中，致使裸体美的追寻真正由"天上"而回到了人间。

**成长起来的小爱神**

在古代希腊的神话中，有一位男性的爱神，他的名字叫厄洛斯，在罗马时代称丘比特。他生于最初的混沌之中，另一说，他是战神阿瑞斯和阿佛洛狄忒的儿子。丘比特整天带着弓箭在空中玩耍。他的箭有两种，一是金箭，射中谁谁就会得到爱情，甚至欲火中烧；一是铅箭，中箭者会失去爱情、横生忌恨。在古代希腊的艺术作品中，他一直以一个身

上长着翅膀的裸体小男孩的形象出现，顽皮而可爱。

厄洛斯还有一段爱情故事，那就是与普赛克的曲折恋情。希腊神话里的普赛克是人类灵魂的化身，在人世间她是一位公主。艺术作品中常常以一个少女的形象出现。厄洛斯与她热恋着，但阿佛洛狄忒出于对普赛克的嫉妒，不但不赞成这门亲事，反而处处刁难。为此，厄洛斯对普赛克立下了禁规，不许她看到自己的面容。于是，他俩总是待到夜幕降临以后，来到一座特设的宫殿中幽会。时间一天天地过去，普赛克逐渐克制不住自己的好奇心，更经不住姊妹们的七嘴八舌。她们当中甚至有的还怀疑他是一个妖怪，怂恿她一定要去看个究竟。于是，一天夜晚，她执意违诺犯禁，趁厄洛斯熟睡的时候点着一支蜡烛偷偷凑到了床前。为了预防不测，她手中还拿着一把锋利的匕首，随时准备结果对方的性命。当她揭开帐幔定睛看时，却被眼前的情景惊呆了。躺在床上的不但不是什么妖怪，而是一位年少英俊的美男子。也就在这一刹那，不小心，一滴蜡油落到这张从未见过的脸面上，把他惊醒了。终于大祸临头，厄洛斯一气之下远走高飞，并且从此一去不复返。那座宫殿也随之消失。普赛克悲痛欲绝，寻遍天涯海角，历尽艰辛但毫无结果，最后昏倒在山上。厄洛斯得知后也非常难过，毅然前往援救，并向宙斯求情。天帝终于为他们的痴情所感动，于是成全了这对情人。宙斯赐予普赛克永生不死的生命，并让他们在天上重聚、结为夫妻。普赛克从此也跻身于诸神世界。希腊神话把爱神厄洛斯奉为混沌初开时就出现的最古的神，这是原始社会生殖崇拜的一个反映。而灵魂女神与爱神的热恋故事，也寄托着“灵魂”渴求着与“心”、也就是爱或情欲的结合。

那一支金箭和一支铅箭，概括了人类在生殖欲望的渲泄过程中经历的种种欢乐与哀伤。厄洛斯在希腊艺术中一直是一个活泼可爱的婴孩形象，人们透过他表达了一种对生生不息的生命力的渴求和对衰老死亡的恐惧。种的蕃衍，也应该是永远不会衰竭的，就象这个永恒的婴孩一样，在嬉戏顽要中漫不经心地射出一支又一支的生命的箭。在古典希腊时期，人们把爱的寄托，几乎全部放到了阿佛洛狄忒的身上，当时对这位女爱神的塑造已经达到一种理想的完美了。人们在单纯、静穆的古典审美理想中求得了一种欲望的满足，达到了一种心理平衡。文艺复兴以后，在复兴古典文化的旗号下面，人们再度把爱寄托在这位古代女神的身上。但是，当时的审美理想被突破了，人们不再满足于那个时代有如“清泉里汲出来的最纯洁的水，愈没有味道就愈好”的境界。他们向往古典希腊的现世思想，但是，随着资本主义的萌芽，这种追求却远远地超过了古典希腊本来的规范。以威尼斯画派为典型，富足的市民们借着女神的形象更直接地渲泄着他们的本能欲求。人们甚至把自己日常生活中的寻欢作乐的方式，都放到了这位天国的神祇身上。与此同时，一个更古老的爱神——厄洛斯也即丘比特——被“挖掘”出来了。当年那个背上长着双翅的裸体顽童，在文艺复兴期间，突然地“成长”起来了，一个翩翩少年常常出现在画面上。他不再象以前那样无忧无虑，只会漫天翱翔、调皮捣蛋、到处恶作剧了。他已经成熟，有他的苦恼、欢乐和追求。由于他的爱，又带出了另一位少女普赛克的形象。于是，他们的爱情故事在造型艺术上又构成了一个新的领域。尤其到十九世纪古典主义时期，对这对小情人的描绘达到了顶峰。人们津津

有味地反复琢磨那少年男女的情爱。这实质上是爱与美的女神这个主题的延续和扩大，从更年青一代的层次去表现人类的本能欲求。这，也预示着一种更大的变化在十九世纪就已经开始孕育。

最早表现这一主题的作品，就有十六世纪初拉斐尔设计的曼托佛的法尔内吉那别墅里的“普赛克回廊”，那里的天花板画和壁画，描绘着这对痴情男女悲欢离合的故事。但是，厄洛斯与普赛克的故事中，最富于神秘感和最具有戏剧性的，莫过于普赛克一手持灯、一手执刀潜至床前的这个情节，他引起了文艺复兴以后不少画家的浓厚兴趣。如佛罗伦萨画家朱基在1589年就画有《爱神与普赛克》（图12）。画面色彩鲜丽，并富于装饰趣味。两个人物都是全裸着身体，在普赛克身上还挂着一条由珍珠宝石串成的饰带。她左手擎灯，右手执刀，正在端详这意外发现的美少年。而厄洛斯这时却酣睡未醒，一滴蜡油从灯上滴下，落到爱神的肩部。这是即将爆发的最宁静、也是最紧张的时刻。这里的厄洛斯，已经是一个体魄魁伟、肌肉健壮的青年了。人物的肉体，刻画得细致而优美。法国画家维埃于1627年左右也有《爱神与普赛克》之作。画面以大片的暗色和强烈的投影突出了灯光的效果，在表情上，抓住了普赛克下定决心、手执利刃豁出去的一刹那。更具戏剧性的是，这个灯光下从未谋面的“妖怪”，竟然是一个尚未成年的娃娃。这是该题材中较为少有的处理方式，显然与故事情节不符，也许是作者过分拘泥于小爱神的传统表现形象。1707年左右，意大利波隆那画家克列史毕曾从厄洛斯惊醒了的瞬间表现这一主题。他所画的《爱神与普赛克》，在强烈的明暗对比的灯光效果中突出了

普赛克的形象。她穿着薄薄的衣裙，胆露着肩膀，撩开帘布急切地想看清厄洛斯的真面目。爱神在黑暗中猛然惊醒，他全裸着身体，意外的袭击使他愕然不知所措，下意识地从床上支撑起来，并伸出右臂企图以手掌挡住灯光。画面充满了生活气息，人物造型已脱离了神话中偏于理想化形象的模式，犹如当时意大利社会中的一对热恋中的情侣。

十八世纪中叶，以罗马为中心掀起了一股对古典希腊艺术的怀恋思潮，不久就几乎传遍了整个欧洲。赫克拉宁和庞培遗址灿烂的古希腊文化和异国情调，使欧洲人从中得到了不少启示。于是，借着古典希腊的严谨、平稳的作风，描绘厄洛斯与普赛克爱的欢乐与满足的静态画面，成了十八世纪末叶以后画家们的一个热门题材。古典主义的细腻手法，正与当时的感性追求相吻合，以此表现这对金童玉女真可谓达到了淋漓尽致的地步。意大利古典主义雕刻大师卡诺瓦的《爱神营救普赛克》(图150)就是一座留芳后世的杰作。这是1787至1793年之间制作成的。作品中普赛克侧身躺在地上，双手搂着俯身而就的厄洛斯的头部。爱神单腿跪地，右臂抱着她的头部，左臂搂着她的胸部，两人似越凑越近，显出正欲亲吻的样子。就整体而言，人物的姿态，以及手臂、翅膀的外轮廓构成了一个既稳定而又轻快的X形的雕塑影象。而其中肢体的交错起伏，又形成了一个由腿部经臂部直至翅膀的涡状扭曲盘旋。造型轻快而优美。另外，凭借着大理石洁白如玉的质地和半透明的琢磨效果，极细腻地表现出了少男少女的柔润滑嫩的肌肤，气氛令人陶醉。这里体现出了一种既奔放又含蓄的感情，既深沉又颇具官能性的爱抚。同一作者在同一时期的另一件作品《爱神与普赛克》则从更具体

的寓意去表达这个主题。作品中厄洛斯与普赛克紧靠着站立在一起。爱神全裸着身躯，右手搭在女神的右肩上，脸贴着她的左肩膀。普赛克半裸着上身，下面围着一条薄薄的贴身的腰布。她手里拿着一只蝴蝶，正轻轻地把它放到爱神的掌中。蝴蝶，在这里正是心的寓意，这是灵魂与爱的结合的象征。雕刻中的厄洛斯已经舍弃了传统的表现方式，翅膀没有了。不过，人物过分纤巧，尤其厄洛斯向普赛克依偎的体态，更显出了一种女性的特质。这反映了古典主义时代人们对情欲的表达已经逐渐离开了传统的轨道，孕育着一种心理的变态。在绘画方面，与卡诺瓦同时期的法国画家杰拉度于1798年创作了油画《爱神与普赛克》（图13），也称《普赛克接受爱神的初吻》。杰拉度的父亲是法国人，母亲是罗马人，并且幼时在罗马居住了十二年。迁回巴黎后，他先学雕塑，后又投入古典主义巨匠大卫的门下，成为其得意高足。所以他既深谙古代希腊罗马艺术之真谛，又有一手娴熟的古典主义表现技巧。画面中厄洛斯全身裸露，一对翅膀屈于背上。他弯着腰，一手轻抚于女神的胸前，另一手正欲搂住对方的颈部，两个脸庞快要贴在一起。他微睁着双眼，准备迎接那初吻的幸福时刻。画中的普赛克，半裸着上身，腿上围了一条透明的腰布。她露出了少女初恋的喜悦与惶恐，两手放在胸前。一双美丽眼睛毫无光彩，表现出一种奇异的呆滞。作者以此来表达少女与这位一直不可能谋面的恋人相会时的神态。人体柔嫩的粉红肉色，在绿色的背景的烘托中显得格外的鲜丽。但描绘得圆润光滑的肉体又难免造成一种瓷器般的虚假感觉。人们在爱怜、艳羡之中常常又会感到一种冰冷、无情。所以作品出来之后，曾引起了激烈的争论，褒

贬不一。但也许正是这种冰冷、无情的古典主义特色，为作品套上了一层“纯净”的美的外衣。最终，赞誉压倒了讥讽，并为杰拉度的名望奠定了牢固的根基，而且该作也成了类似主题的绘画创作盛极一时的先躯。自卡诺瓦和杰拉度之后，特别在十九世纪初的十至二十年代间，各种变体之作风靡一时。譬如，1817年，大卫和他的另一位学生毕哥居然在同时而且还在不同的地点各画了一幅几乎是同样的《爱神与女神普赛克》。师生二人所选择的情节，都是爱神与普赛克经历了一夜欢娱之后，黎明时分厄洛斯悄悄离去的这一段。两幅作品所描绘的环境，都是有如舞台布景般的古典希腊时代的建筑或道具；两位女神都尚在甜蜜的梦境中。虽然她们的姿态不一样，但都表现出了极其优美的曲线和典雅稚嫩的容颜。人物都是裸体，只是大卫笔下的厄洛斯刚欲从床上下来，他面带微笑，轻轻地移开搁在他腿上的普赛克的一只手（图14），而毕哥笔下的厄洛斯，则已经站立起来，在腾身飞走之前再回首一顾仍在梦中的伴侣（图15）。他们作此画时，大卫正因拿破仑的失败而流亡布鲁塞尔，毕哥却因得罗马大奖而正留学意大利。二人身处天南地北，但作品竟是如此相近，可见这个主题在当时传播之广泛，同时也反映出了古典主义在创作上的因袭与拘谨。

表现得比较多的又一个情节，是厄洛斯被蜡油烫醒而一气之下飞走后，普赛克历尽艰辛前往寻找并终于破镜重圆的故事。凡·戴克在1639至1640年左右创作的《爱神与普赛克》就是从这个角度选材的。在传说故事中，厄洛斯出走后，阿佛洛狄忒对普赛克更是百般刁难。幸亏得到蚂蚁、芦苇和宙斯的鹫的帮助，才一一化险为夷。但是，最后当阿佛洛

狄忒让她去向冥府王后珀耳赛福涅借她的绝世美色时，又由于经不住好奇而再次落难。她违背了不允许打开盒子的再三叮嘱，还是把它打开了。结果里面装的并非美色，而是阴间的“永恒之眠”，致使自己当即昏睡不醒。就在这关键时刻，厄洛斯赶到了。他立刻将它擦拭干净，并装回原来的盒子，普赛克才慢慢苏醒过来。经历了这些磨难之后，有情人终成眷属。画面中的普赛克手里拿着盒子昏睡不醒，她那裸体的形象和躺卧的姿态还留有威尼斯画派的余韵。厄洛斯急促奔跑过来，虽然在裸露的身躯上还有一双小翅膀，但他已经是一个壮实的男子汉了。鲁本斯的趣味也在这里留下了痕迹。

表现这对情侣最后团圆的作品，上面提到的曼托佛的“普赛克画廊”中就有。参加这项绘制工作的画家有拉斐尔的高徒邱里奥·罗马诺，其中1528至1530年左右画的《爱神与普赛克的婚礼喜宴》（图151）就是其中一部分。画中厄洛斯与普赛克完全裸露着躯体，依偎斜倚在雕饰着人像、兽足的床上，一个小天使正在床头翩翩起舞为之助兴，他俩以及侍女们都在兴致勃勃地观赏舞姿，以至将酒斟到手上也未觉察。人物偏红的肉色和那金灿灿的床的颜色相互辉映，烘托了这个婚礼喜庆的场面。画面火辣辣的色调处理和人物成熟的肉体团块的强调的描绘，都可以看出文艺复兴时期意大利人的世俗趣味和娱乐的激情。直到十九世纪初，这个主题都还有所表现。如丹麦的古典主义大师特尔瓦尔森就以另一种情调再现了这个情节。1807年所作的大理石雕刻《天上重聚的爱神与普赛克》（图152）就是一例。这里以极其细腻的手法雕刻了一个全裸的英俊的少年厄洛斯与半裸的美丽少女普赛克。他俩紧靠在一起站立着，姿势都是古典希腊时期的重

心落在一只脚上的那种模式。女神的下半身系着腰布，与米罗的维纳斯相仿。两个人物形象都非常稚嫩，作品竭力追求优雅纤巧，以至连厄洛斯都有一种女性的感觉。该作不论格调、造型都与上面所列举的卡诺瓦的《爱神与普赛克》非常相近，体现了古典主义的因袭以及那种既伤感而又颇带官能性的共同特征。

除此之外，还有一些单个的形象，较多的是表现普赛克被遗弃以后的悲痛。如法国雕刻家巴修的《普赛克的哀伤》（图153）。这是1785年至1791年之间所作。作品的普赛克与传统的形象和古典主义其他作品形象都不一样，她非常富于现实感，而且人物具有较明显的个性。此外，她完全不象前面提到的雕刻作品中的普赛克那样，大多是含苞欲放的少女，而是一个非常成熟的女性。她一只手支撑着身子坐着，脸上表现出明显的哀伤，身上裸裎的是异常饱满的肌肤。作品在沙龙展出时得到了极大的成功，但同时也受到沙龙审查员、当时的一位主教的严厉批评，甚至作品被撤离了沙龙。不过此举反而造成了更大的轰动，许多人还特地赶到巴修的工作室去观赏。1822年，意大利雕刻家提内拉尼的《被遗弃的普赛克》（图154），则以较多的象征手法来表现。作者曾从师于卡诺瓦，并受特尔瓦尔森的影响，在风格上与他们比较接近。这里的普赛克被塑造成一个丰满的少女，一身晶莹的肉体非常优美。在她的背上，长着一付蝴蝶的翅膀，无疑，这又是灵魂与心的象征。一个瓶盖从她的手中滑落，下面是倾倒了的瓶子。这就是那个小盒子，从里面慢慢流淌出“永恒之眠”。于是，普赛克昏睡过去，她闭着眼睛，站立不住了，正呈此半坐半跪的姿态。“灵魂”失去了“爱”，

就是失去了支柱，于是陷入了痛苦的深渊。少女的这种恍惚沉迷的神情和柔软无力的动作，更激发起观者的怜爱。一直到十九世纪末叶，仍然还有不少人对这个题材感兴趣。不过，那时候人们的兴趣，已经完全不在故事本身了。如1890年前后，英国画家雷顿就有油画《女神普赛克的沐浴》（图16）之作。作品是古典主义学院派的风格，在比例狭长的画幅中，有着古典希腊的科林斯式大柱子和巨大的石块砌成的台阶，中间站立着有如雕像般的女神普赛克。这一直线与横线的画面构架，就把那严整的古典希腊的气氛烘托出来了。女神正脱去身上的浴衣，准备下水沐浴。人物以古典式的姿态站立着，体态和脸型也追求一种希腊式的典雅。然而，那双手高举的动作，以及端详着池水中自己赤裸的美丽身影时的既羞涩又得意的神色，已经明显地透出了十九世纪末的气息。作画目的与其说是为了表现女神，不如说是借着女神的名义描绘一个美丽的沐浴女人。阿佛洛狄忒和厄洛斯，或者说维纳斯与丘比特，如黑格尔所说，"代表人类的性欲和同类爱之类感情"。十九世纪末至二十世纪初，这个主题随着社会的发展，从更广泛的范围扩散开去了。人们有的仍旧借助神话或宗教的外衣从更深的层面去挖掘，但是，更多的人把这些外衣统统抛开，干脆直接表现生活中的人了。

## 二

### 1.迎难而降的母神

与希腊文化有着同等重要意义的希伯来文化，特别是后来的基督教文化哺育了欧洲艺术，使欧洲各国能在历经一千

多年的中世纪荒蛮以后得以迅速复苏。希伯来文化为裸体艺术提供了一个与希腊文化中的阿佛洛狄忒形成鲜明对照的女性形象——夏娃。希腊的神，是象征自然的神，所以阿佛洛狄忒与一般的神祇一样是理性的，但又是享世的；她是爱与美的象征，具有一种理想的、纯净的美。但同时也有作为女性的诱惑。而这种享世的观念，这种诱惑性在希腊思想中是与她作为神的神性共存的。基督教的神是启示宗教的神人合一的神，用黑格尔的解释，在基督教的思想中，对自然的存在，必须要来一个“否定”，才能达到人与神的“和解”。或者说，必须通过对人的肉体的消除，才能达到灵与肉的统一，才能达到那个神的境界。所以，夏娃是宗教的苦难的产物。她带着原罪，肉体注定要受折磨。她也有诱惑，但这诱惑隐伏着厄运。与此相关，另一方面，阿佛洛狄忒虽然在一生中风流恣肆，但是作为女性，她并没有尽过女性的一个重要的责任，那就是生儿育女。虽然在艺术作品中常有厄洛斯出现在她身旁，但很难看出那是她的儿子。不但阿佛洛狄忒，可以说，希腊的所有女神在艺术中几乎都是以少女的形象被表现的。她们很少以妻子的身分出现，更不会拖儿带女了。即便是赫拉，在希腊雕刻中也难以见出其母亲的外形。而夏娃则相反，她的出生，是为了更多人的出生。她是一个人类的母亲的形象，一个“众生之母”的形象。虽然她来到世间是被贬谪的，是受苦难的，但是作为一个女性，她完成了人类赋予的使命。这，正是母爱的一种体现。实质上，她是圣母马利亚的先驱，是一位迎难而降的母神！除了夏娃之外，在基督教艺术中还有许多女性，也是迎着苦难而生存，同时在苦难中又带着诱惑。人类在长期为生存而搏斗的历史

过程中，在希伯来神话里就创造了这个母神的形象。当人性经受了中世纪一千多年的践踏和侮辱以后，人们再一次认识到生命的伟大。“夏娃”，就是“生命”之意，当人类历史的变态阶段过去，逐渐出现新的觉醒之时，生命的价值是何等的突出！于是，这个与两万年前《维伦堡的维纳斯》等等“伟大的母亲”不但在本质上有着内在联系，而且在外形上也具有某种相似的母神形象诞生了。与古代希腊那个享世的阿佛洛狄忒相比，原罪的夏娃，其主要使命不是让人在精神上占有，而是给人以慰藉，给人以温暖，甚至给人以生存的希望。她从另一个侧面给予人们审美的满足，为人的完美做出了巨大的贡献。

早在中世纪末的时候，就逐渐出现了有关人类原罪的起源的绘画。1125年左右绘制的英国哈德汉圣伯多夫教堂中的壁画就属于这类作品。其中的《原罪》部分（图155），亚当与夏娃都双腿微屈地并排相向站着。人物比例头小身躯长，显得非常魁伟。但身上的线条，犹如爱克斯光透视下的形象一样，似乎是画出了骨骼、肌肉。其中肋骨、腿骨尤为清晰。腹部好象是画上了皮肤，肚脐、臀部等其它部位都描画得很清楚。加上残存的土红色，使画面更有这种人体解剖图般的特殊效果。其中最富特色的，是没有性别的表示，不论男女都没有画出性器官或第二性征，而且人的形体也没有太大的区别。只是结合故事情节，并从头发、神态等辨别出亚当和夏娃。这大概是西方尚处变态阶段，也如中国对佛教艺术中的裸体人物有意作中性处理一样进行了变形。而且，还加上了具有哥特精神的理性图案化。这种抽象化的处理现在看来也具有某种特殊的艺术魅力，后来西方现代绘画中有

些方面亦与此不谋而合。不过，在当时主要的使命还是解说教义，如图中绘有很明显的动作：亚当一手拿着果子，一手指着夏娃，而夏娃则一手指着蛇，但另一只手又从蛇嘴中接过果子。这也许反映了中世纪人们对责任性的敏感和对宗教惩罚的恐惧心理。此外，这里的蛇还是一个具有兽头鸟翅的形象，也许为了表明在上帝处罚它“要用肚子行走”之前这个罪恶象征的嚣张状态吧。比这壁画更早的，还有德国鄂图王朝的《司教贝伦华鲁多的青铜门扉浮雕》，也很突出地表现了这个情节，在艺术上也堪称杰作。

文艺复兴开始，人物形象就完全不同了。一个怀有身孕的裸体女性形象就在原来禁欲苦行的文学母体中诞生。十四世纪末至十五世纪初，随着文艺复兴运动的发展，夏娃与亚当的裸体形象越来越普遍地出现。虽然最初多半是在宗教的书籍和庙宇里，但是他们再也不是当年的“爱克斯光透视照片”，而是具有柔软腰肢、莹润肌肤的女性了。在法国王族、大贵族宫廷府邸之中，对这一时期有所谓“中世之秋”的通称。当时产生了许多精致的作品。在这期间，有不少上层阶级的艺术爱好者和资助者，其中贝利大公就是一个。由于他的狂热喜好和支持，在他的宫廷中出了不少的艺术家，如朗布尔兄弟三人就是其中出类拔萃的人物。他们为贝利大公的祷告书中所作的插画《原罪与神驱逐亚当、夏娃离开的伊甸园》（图156）中的夏娃形象，就有着当时明显的时代特色。画面表现了在天水之间有一个用围墙围着的圆形神地，这就是伊甸园。园内有一典型的哥特式建筑的生命之泉，园的右方，还有一座哥特式的门楼。原罪的故事，以连续的形式描绘其中。由最左边开始，一条具有少女的头和上

身的蛇缠绕在知善恶树上摘果子，夏娃在树下，左手已经拿着一只，右手正在接蛇递给她的另一只。跟着就是夏娃把智慧果送到亚当处，她自己显然已经吃下了一个。亚当正单腿跪于地上玩耍，转身举起左手似作犹豫状。画面的第三部分，就是圆形园子的右方，画的是身穿蓝袍的上帝在降罪的情景。他表情严肃，并屈着手指一项一项地数落着。画面最后部分，是亚当和夏娃终于被逐出伊甸园，一个守护天使把他俩推出了门楼之外。这里的人物除了上帝以外全是裸体的。蛇是一个少女的形象，西方彦语中有“化作美女的毒蛇”，或许源出于此。而夏娃，从一开始就以孕妇的形象出现，她乳房涨满，挺着微微隆起的腹部。到劝亚当吃禁果时，还是一副无忧无虑的样子。从上帝问罪一节开始，人物在动作和形象上都起了变化。亚当用手指着夏娃，这显然与上面列举的圣伯多夫教堂壁画中的动作相仿，他们在追究责任。不同的是夏娃在这里是低头不语，并没有再以手指蛇了。其次是两人都以手垂于下腹，表示吃了智慧果后懂得了羞耻。还有一个变化，那就是夏娃的腹部显得更大，到逐出乐园时，已经是一个大腹便便的妊妇了。两人都手拿树叶挡住性器官，夏娃还仰着身子一手捂着腹部恋恋不舍地向前走着。作品充满了宗教气氛，尤其那哥特式的建筑和上帝的庄严表情，使这种宗教意味更为具体。

1432年，凡·艾克为荷兰冈恩圣·巴蒙大教堂绘制了巨幅祭坛画，在它的右侧就有夏娃的单独立像（图157）。这个夏娃半侧着身子直立着，看上去四肢显得消瘦，但腹部隆起，明显是一个怀孕母亲的形象。她散披着头发，左手垂于大腿前面，右手拿着一只腐烂的果子，目光凝滞，若有所

思，充满了尘世的忧愁。此外，北欧画家古斯在1470年作的《原罪》中的夏娃，也是一位形容消瘦、腹部鼓起的孕妇。人物呆板地站立着，一手拿着一只果子，另一只手又伸出去摘第二只，显露出一种阴郁的神色。以上两幅作品中夏娃的体形、动作和神态，都使人联想到她肉体上所隐含的深重罪孽。十五世纪的夏娃形象都带有比较浓厚的宗教情绪。“众生之母”这个主题，使人联想起原始社会中“伟大的母亲”。在远古的民族中，有的把她们表现为妊妇，也有的把她们表现为分娩或哺乳育婴的妇人。阿兹德美术中就有《正在分娩之大地母神托拉柔尔帖欧儿》（图158），以装饰形式描绘母神正在分娩的情景。母神的头部还戴着华丽的冠冕，一个婴孩被画在头顶的左方，似乎是表示出脑中的想象。欧洲中世纪，有关圣母的分娩表现当然是禁忌的；但是，圣母之母安娜的分娩却偶有所见。此外，圣母受胎的情节却是常见的画题。如莱喜里喜的《圣母访问伊丽莎白》，就是描绘马利亚与施洗者约翰之母伊丽莎白互祝怀孕的画面。虽然不属裸体绘画，但两人的胎儿被画出来了，犹如在爱克斯光下所见，也别有其特色。与希腊时期的雕刻中赫拉一样，圣母一直是着衣的，甚至连裸露乳房哺育婴孩的形象也极少看见。此种情况一直延续至中世纪末，这时候艺术形象中的夏娃与圣母，常常会在母爱这个主题上显示她们的共性。如1450年，优凯的《圣母子像》画了一位袒露着乳房的圣母，据说还是以当时法王查理七世的一位爱妾为模特儿而画成的。1818年德国画家兰布的油画《被逐出乐园的亚当与夏娃》（图159）里，在背景上用很小的人物形象交代了被逐过程，而在画面前景的大面积中着重表现夫妻两个辛勤劳动、生儿

育女的景象。画面的左方，亚当在劳动；右方，夏娃在照料着两个孩子。这里的夏娃是全裸的形象，一个非常健康匀称的女性。其长子该隐在一只公羊的威胁下奔至母亲的膝前，次子亚伯则坐在母亲的腿上悠闲地逗弄着小绵羊。画面有一股意大利式的田园风味，但是它又不仅仅是一幅风俗画。作品中隐含着某种宗教的寓意。画中的山羊，是一种恶的象征，该隐是慑于这群恶魔的攻击而跑过来的，这与他后来杀死善良的弟弟亚伯也许还有某种暗示。此外，还有人认为，画中的夏娃形象与古代以来的大地母神得鲁斯极为相近，所以，作品以一种直观的形式把大地母神与夏娃的类比视觉化了，从人类源头的寓意来塑造这位母神的形象，并明显地与即将来临的新“夏娃”——又一个伟大的母亲圣母马利亚的形象合流了。十九世纪末，挪威画家孟克就以裸体的形态表现了这位母亲。他的石版画《马利亚（受孕）》就是其中的一个。虽然画中马利亚的形象与当代生活中的裸体女郎并无异样，但是，那主体人物有如骷髅的空洞般的眼窝和带有恐惧神情的眼珠；那画面周围游动着的精虫和左下角中同样是带有恐惧神情的胎儿；加上那深邃而神秘的黑暗背景，使这种对生命的歌赞蒙上了一层宗教的恐怖。

对于历史上的维纳斯的形象，以及希腊文化体系中的女性形象，艺术家们大多是以一种享世的欲求去精雕细琢她们那少女的柔媚姿容和滑嫩肌肤。而夏娃的形象，却大多是一个充满忧思的孕妇；希伯来文化体系中的许多女性，多数也是一些成年妇人，她们许多人形象丑陋，肌肉松弛；有的在恐惧中精神恍惚，全身痉挛。她们那往往是臃肿的形体，饱含了母亲的磨难，她们那常常是紧张鼓起或那松垮下垂的肌

肉团块，蕴藏着一种悲剧的基因。人们在这里所要得到的不是有如在维纳斯身上所能得到的那种优美的享受，而是一种崇高的满足。人们心灵中的苦难与哀伤，终于通过这些起伏变化的肉体得到了升华。基督教的艺术，从崇高的侧面为人的完美做出了贡献。尤其那类富于强健肌肉的形体，更具特殊感染力。如十五世纪初，马萨基奥为佛罗伦萨卡尔米涅教堂绘制的壁画中《逐出乐园》的画面。这里的夏娃一手遮住胸脯，一手挡着下体，仰头哀鸣。十六世纪初米开朗基罗在罗马梵蒂冈宫殿内的西斯廷礼拜堂壁画中的《原罪与逐出乐园》（图160）的画面，夏娃弯俯着身躯，带着懊悔和悲痛的心情向前走，缩着头，双手揪着自己的头发。还有庞托尔摩的油画《逐出乐园》（图161）中，夏娃表现出一种恐惧的神情，抬头望着上帝。一个小天使持剑从天上飞来，直逼自己眼前，她不知所措地弯着腰摊开着双手。这三幅作品中的夏娃形象，都强调了肌肉团块的刻画，她们的肉体，几乎与亚当的男性的肉体同样的壮实。作品的主题都是表达他们被逐的懊悔、恐惧与哀伤，这种心情不但在表情中体现，而且可以说，几乎每一块痉挛的肌肉都使人为之震撼。这里画的是女人，是完全裸露的肉体，然而，这些颤抖着的肉体所表达的是心灵深处的一种对生存的依恋。现世的众生，也在这种忧思以至颤抖的共鸣中感受到了生存的快慰！

在描绘夏娃的作品中，对官能美的追求在开始时并不明显。因为所依从的土壤圣经故事中就缺少这个因素。但后来随着文艺复兴运动的开展也逐渐改观。不过与维纳斯的有关表现相比较毕竟存有很大的区别。创世纪故事中，本身就没有柔情温馨的爱的描写。这位迎着苦难而降生的女性，在她

来到世间开始时期，总是充满着苦涩的忧愁。直到后来在威尼斯画派手下才展开自己的双眉。十五世纪上半叶，拉斐尔在梵蒂冈署名室中绘制的壁画《亚当与夏娃》（图17）中，人物显出了一种古代艺术的典雅。十六世纪初，荷兰画家波许的祭坛画《快乐的园地》左侧部分的《夏娃之创造》中，上帝拉着她的手把她带到亚当跟前。她温柔而顺从地屈腿下跪，亚当则显出了惊讶的神色。整个画幅怪异而神秘。不过，人物的描绘颇为优美典雅。夏娃的形象出现了比较明显的变化，较多地流露了人间爱恋的情趣。也是在这个时期，德国文艺复兴时期的大师丢勒画的油画《夏娃》（图162），也表现了一种对优美的兴趣。同时代的另一位德国画家克拉纳赫的油画《夏娃》，就明显地在这位“众生之母”的身上表现官能美了。克拉纳赫是德国宗教改革时代代表新教的一位著名画家，与德国宗教改革领袖马丁·路德也有交往。他曾被聘为腓德烈大公属下的宫廷画家，一生画了许多作品，也招收了不少学生。他的儿子也继承了父业，并且在风格上与他完全一样。克拉纳赫是北欧最早画维纳斯的画家，同时也画夏娃和其他女神。他的作品有一个非常明显的特点，就是所有的女性——不管是维纳斯、夏娃或其他女人形象，几乎毫不例外地是一个形状：梨形的小头，小眼睛小嘴巴；比例偏长的身躯；修长的四肢；明显的曲线和富于官能美的肉体。他的另一幅油画《伊甸园中的亚当和夏娃》（图163），对夏娃降生的处理明显突破了圣经的原义和传统的表现方式，把他们画成一对站在上帝面前亲昵地手拉着手的情侣。此外，法兰德斯的马比尤兹的《亚当与夏娃》也很注意人物的肉体美。而提香，就更明显地表达出一种肉感的追求。他

1550年作的油画《亚当与夏娃之诱惑》中的夏娃，几乎就是威尼斯的一位丰满的妇人。十六世纪末到十七世纪初，法兰德斯画家克勒尔克与阿尔斯罗德合作的《乐园》中，夏娃和其他人物形象，实质上就是生活中北欧健壮的男男女女。到十九世纪，夏娃作为基督教中的意义已经微乎其微了。如德国画家西库根据密尔顿长诗《失乐园》画的夏娃，是一个在树林中的池塘边手舞足蹈、得意地看着水中自己倒映的美丽风姿的少女；英国画家史坦霍普的油画《受诱惑的夏娃》（图18）中，则画了一个悠闲坐着的少女，若有所思地随手择着果子。这两幅作品中的人物那颇显卖弄的姿态，鲜活的肌肤等都充满了官能的诱惑。与其说这是一个迎着苦难而降世的母亲，不如说是借着这位母亲的名誉描绘一个姿色动人的少女裸体。与前期的不同，这时的夏娃如果还有宗教意味的话，至少也是一种宗教与情欲的结合了。当然，这种结合表现得更为典型的还是其他的基督教女性。

**2.铁与血中的女性**

在希伯来文化体系的妇女形象中，除了伟大的母亲以外，还有一批勇武的女性。她们有的被表现为以自己的大智大勇去拯救民族危难的英雄，有的被描绘成为发泄私愤而不惜杀人的妖妇。希腊文化中也有不少带有英雄色彩的女子，诸如雅典娜、阿耳忒弥斯以及亚马孙人等。但是，在古典艺术中除了亚马孙人被表现为直接参与战场格斗之外，其余的大多回避这种武力的接触，而只作成一种独立的神像以供膜拜。古代希腊神话传说中，她们往往是先卷入某种情欲的纠葛，然后惹起一场厮杀以至战争的灾难。如规模浩大的特洛

伊之战。但是，出于希腊艺术的享世特性，雕刻家们往往舍弃厮杀的场面，而津津乐道其中情场的缠绵。在日常生活中，有的女神也有过杀人行凶的历史或见过血淋淋的场面。譬如说，在希腊神话中，阿耳忒弥斯虽然以贞洁著称，但却是一个残忍的女性。她曾经射死猎人俄里翁；把阿克特翁变成鹿，并让他自己的猎狗把他撕成碎片而吃掉；甚至她还杀死过孕妇……但是在希腊雕刻中，她一直是以一个美丽少女的形象出现，有时身上背着弓箭，身边跟着一只猎犬。又如雅典娜，她胸前挂着的是美杜莎的头颅。据传说，美杜莎原来是美女，因为触犯了雅典娜，于是女神让她变成了毒蛇，面容也变得丑陋恐怖，而且谁要看见她就会变成石头。后来英雄珀尔修斯历尽艰险，把她杀死，并割下这个头颅献给了雅典娜。然而，在希腊雕刻中身穿戎装的雅典娜雕像上的这个人头，已经成为了一种纯粹的装饰物，而不是那个血肉模糊的脑袋了。就是表现那些好战的亚马孙人，在雕刻中也还有不少是动作刚强、但造型典雅的阿玛宗造像。希伯来艺术与此相对，塑造了一批铁与血中的女性。他们直接把妇女置于这种生死攸关的搏斗中，把洁白晶莹的肉体与刀枪血火并陈于画面，让人格中原始的肉欲与残忍再次扭结在一起，使情感在激烈的震撼中得到升华。希伯来民族的传说中，就有不少这样的故事。它们没有过分浓厚的宗教神化色彩，而是更富于文学特性。那里面的人物有英雄豪杰，也有后宫嫔妃以及其他阶层的女性。

在《圣经·旧约》中，友弟德就是一位女中豪杰。据《友弟德传》的记载，她是马拿谢的妻子，丈夫死后一直穿着孝服。友弟德是一位既勇敢而又极富谋略的女英雄。一

次，当阿斯陆王的大军包围以色列城镇贝多利亚、并切断水源以逼迫他们投降的时候，友弟德挺身而出，以解救祖国的危难。她毅然脱下了身上的丧服，换上华丽的衣饰，带着使女悄悄地来到对方营中访问敌军首领敖罗斐乃。敖罗斐乃在军营中突然见此美女出现，疑是仙女下凡，喜出望外，立刻为她的姿色所征服，并摆酒设宴隆重款待。杯盏交错、得意忘形之余，他便醉醺醺地进入了梦乡。就在这个时候，友弟德用剑割下了他的头颅，装入使女的食物袋中带回了贝多利亚。敌军不攻自溃，城池转危为安。在犹太语中，友弟德是犹太女人的意思。也许历史上不一定真有其人，很可能是民间口头流传的一位理想的英雄，着力加以塑造而作为以色列的民族象征，并与既有的英雄大卫王相配对。十六世纪前半期法兰德斯的佚名画家的作品《友弟德与少年赫拉克勒斯》(图164)就描绘了这个女中豪杰。这里的友弟德看上去倒象一个文静的女人，她身体比例匀称，动作优美。但是，就是这样一位女子，竟右手拿着一把剑、左手提着一个被割下来的满脸胡须的头颅。她眼睛端详着他，对此令人战慄的景象，似乎除了略显好奇以外一切都若无其事。更显得特别的是，在友弟德的身旁站着一个小孩，两手各捏着一条蛇，其动作和神态几乎与她相同。朝左方举起的手看着那条正翘首施威的毒蛇。这个小孩被认为是在摇篮中掐死两条毒蛇的赫拉克勒斯，在这里，希腊神话中的英雄与希伯来传说中的豪杰居然汇合了，一个婴孩，一个妇女，相互映衬，同样勇敢地对邪恶开展了斗争并最终取得了胜利。柔和的女性、婴孩的肉体与凶恶的敌人、毒蛇的对比形成了一种特殊的效果。不过那偏于拘谨的画法、画面冷冰冰的感情以及在友弟德的耻骨部位安

放了一小片完全透明的纱巾，都表现出了保守主义时期的特色。另一位画家汉森于1569年左右画的《友弟德》，虽然也属保守主义风格，但处理完全不同。作者在情节上选择了即将动手的刹那，友弟德从画面背转过身来，右手举着剑，左手捏着一个布袋，而在她的身后就是烂醉如泥的敖罗斐乃的头部。她几乎是呈一百八十度地扭转过来，似乎是为了更有力地借转身的惯性砍下这关键的一刀。人物大半个身躯占满了画面，首先就给人一种巨大而逼真的感受。女体丰满而强健，高耸的乳房和壮实的臀部突现在画幅的前面，加上因身躯扭转而隆起的肌肉团块，更加强烈地渲染了那女性豪杰的勇气与力量。作品所表现的是一个性命攸关的时刻，但人物的表情都是那样的冷漠，从而可以看出作者对这个情节本身并不是最予重视的，这也是当时的保守主义作品的一个特色。

在希伯来文化中，另一位女中豪杰是以斯帖。在《旧约·以斯帖记》中记载，波斯王废黜了不尊从王旨的原王后，在国中召集美女另行选妃。其中犹太籍少女以斯帖以其倾国绝色博得了国王的欢心，被立为王后。宠臣哈曼位高权大，飞扬拔扈，但唯独以斯帖的养父末底改不肯折腰。于是哈曼怀恨在心，设下毒计蛊惑国王下令吊死末底改，并杀绝全国犹太人。在此民族存亡关头，以斯帖以其智慧劝说了国王收回成命，并于真相大白后，反将哈曼吊于他自己为末底改准备好的木架上，拯救了全国犹太人。这个故事与友弟德的故事不同，它没有直接持刀的场面，而是一种智谋的较量与美色的诱惑，所以表现于作品中也多是着力于女性美的描绘。从这个意义上说这个题材倒与希腊的有点近似。1841年夏塞里奥的油画《梳妆中的以斯帖》（图165）就是一

例。依照波斯的习惯，选来的美女在应召之前都先得洁净身体十二个月。其中六个月用没药油，六个月用香料和洁身之物。期满之后依次晋见国王。而且，从女院到王宫的时候，凡是她所要的都必须给她。夏塞里奥的油画，就表现这个长达一年的净身、化妆的情景。坐在镜前的以斯帖裸露着上半身，袒裎了那丰满而柔软的少女身躯。碧绿的眼睛在紫红色的狭长脸上显得特别清澈，使这个犹太少女的美丽容颜增添了一种智慧的光彩。然而，在这智慧与美色的后面也是刀枪血火——或者是无辜者受戮，或者是奸佞被诛。画家在这里所要表现的，恐怕重要的还是蕴藏这颗伟大心灵的肉体。她双手理着浓厚的金发，高高地举起，这种妩媚的丰姿，把少女的魅力都充分地表露出来了。也许正是这绝色的容颜和倾国的玉体拯救了父老同胞。

在《圣经·新约》的《马太福音》和《马可福音》中施洗者约翰的故事里，也有一位十九世纪艺术家们乐于描绘的女性——莎乐美。加利之分封王希律看中了弟弟的妻子希罗底并娶了她作妻。约翰把此举视为犯罪，曾经对他有所指摘。希罗底却对此怀恨在心，将其下狱并蓄谋杀之。但是，因为希律知道约翰是圣人，并常听他讲论，对他怀有敬畏之情，所以一直予以保护才使之免遭毒手。一次，适逢希律王生日，大宴群臣。席间，希罗底的女儿莎乐美进来跳舞助兴，使酒宴犹如锦上添花，宾主兴致大发。希律王高兴之余，在醉意朦胧中对莎乐美起誓，她要什么都能答应。莎乐美即去征询母亲，回来后说要约翰的人头，放在盘子里给她。希律王不便食言，只好照办。法国画家摩洛于十九世纪七十年代热中于这个题材，其中《出现》（图166）就是表

现得到约翰的人头时的情景。在一个东方式的华丽宫殿里，左边坐着希律王与希罗底，右边立着扶剑的侍卫。画面前景左边，一个被砍下的头颅悬在空中，脖子上还滴着鲜血。他怒目而视，并向四周放射出金色的光辉。他的对面就站立着莎乐美，她裸露着优美的躯体，身后还披挂着舞衣。面对这个凝视自己的首级，有如在狂舞中戛然而止，一时不知所措。她圆睁双目，左手指人头，右手举着一朵白莲花，不由自主地往后退。这个悬颅滴血的景象并非圣经原意，而是摩洛的创造，对作品的恐怖气氛起了很大的渲染作用。然而，画面最富于刺激的还不是恐怖本身，而是这个景象的残忍与少女肉体的妖艳华丽的对照。莎乐美手持莲花，是十九世纪末艺术作品中妖妇的象征。摩洛的作品在当时产生很大的影响，受其启发，英国戏剧家王尔德也于1891年创作了《莎乐美》一剧，并将要首级改成是莎乐美自己的意旨，因为她热恋着禁欲的化身——预言者，要求吻他。而王尔德的戏剧又刺激了德国作曲家斯特劳斯使之为歌剧《莎乐美》作曲，并于1905年在德累斯顿上演。与此同时，斯特劳斯的同乡、画家修特库也绘制了一幅《莎乐美》，1906年另一位德国画家斯杜克也作了《莎乐美》（图19）。这里的莎乐美，是一个更富于诱惑的妖妇了。她浓眉大眼，脸庞美丽，表情恣肆。头上戴着很大的东方头饰，更增加了一种雍容华贵的气度。上半身完全裸露，下半身穿着透明的裙子，后仰着身躯。左手叉腰，右手举起，动作神情都非常妖冶。与此相对，在画面的左下方有一个黑奴捧着的盛在盘子里的人头。他满脸胡须，安详地闭着眼睛，并向周围辐射着磷光。在那清冷的蓝光照耀下的肉体中，显然已经透露出了某种二十世纪的新趣味。

### 3.甘受折磨的圣女

在基督教文化中，还有一种特殊的女性，她们为了自己的信仰，不畏牺牲，甘受折磨。这，就是那些以身殉教的圣女们。文艺复兴以后的艺术家并没有放过这个主题，人们通过那惊恐、悲壮、忍耐、期待之类的情感和宗教情操，从又一个层次上荡涤着自己的灵魂。作为一种自然的象征的希腊古典艺术中的神，凭想象获得了自己的存在，而且只是在石头和青铜里或是在观照中的存在。基督教中的上帝投胎人间，变成了肉体脱胎出世，生活于凡界，忍受着痛苦，直至受难而身死，再从死中复活。他是神人一体，是有血有肉的自然存在。从神的自然性这个意义上说，是基督教首先把这种肉体和精神的现实当作客观存在，表现为神本身的生平事迹，把它引到了世间来。并且是为了拯救这个世界中陷于罪孽深渊的人类。因此，尽管这种肉体作为纯粹感性的东西在意识中处于否定的地位，却依然受到尊敬，而拟人作用所产生的事物也就这样被神化了。圣女的行动，也就是对耶稣受难的一种模拟复现，神以及神性的存在从客观世界和现实生活中显现出来了。然而，这些圣女殉教的奇异故事比起耶稣受难似乎更显得残忍。那些甚至是从未与世间的父兄之外的男子有任何接触的圣洁处女，竟然赤身露体地面对着射出贪婪目光的异教徒，凶神恶煞的刽子手，五花八门的行刑工具，以及自己躯体被割切而汩汩渗血的筋肉。她们自己正在受刑，但是却泰然自若地等待着即将到来的死亡。这种圣女与异教徒，裸体与刑具，鲜嫩皙白的少女肌肤与皮开肉绽、鲜血淋漓共存的画面，对刚刚从中世纪禁欲、变态中走出来

的苦难众生的灵魂无疑是一种巨大的刺激——肉欲的和宗教的冲击。人的欲望与神的恐惧在这种剧烈的震撼中得到了解脱，犹如从人格中来了一次模拟的否定，使自身既得到了欲望的满足，也求得了神的荫庇。

中世纪所流传的圣女故事，大多是一个模式。诸如在公元三世纪时，因受异教皇帝的迫害而殉教。在文学上除了少数略见成熟外，大多是非常幼稚粗糙的。特别是那些处女殉教情节，更是千篇一律。她们多半是良家妇女，青春年少，花容月貌，有的还是出身贵族王侯的名门闺秀。然而，在她们尚未与任何男性谋面之前，就已经恋上了基督，并决心以终身相许。就在这个时候，出现了单相思的男子，因迷恋她而日夜呻吟。往往少女的父母长辈，软硬兼施逼她委身成全。甚至诱以世间种种荣华富贵，但少女一心爱慕基督，对此一概视为粪土。有时，这些男子的身份竟是一个罗马总督或判官之类，他们心怀邪恶的肉欲，当目的未能达到之时，恼羞成怒，继而横加迫害，以至动用了残酷的刑拷。其中有刀割、火烤、反吊、挂在装有刀刃的车轮上旋转，用耙子撕裂等等酷刑。甚至还有斩首、活埋、锯刑、割脖子、剥皮、身系石块坠水、扔至冰中冻死、放进铜壶中烧煮、或丢弃荒野中喂野兽等等死刑。总之，能想得出的刑罚应有尽有。引人注意的是，这些行刑并不是一下子就将圣女处死，而是轮流使用不同的刑罚折磨她。更为离奇的是，这些少女不但能够忍受种种非人的折磨，而且，遍体鳞伤往往在一夜之间痊愈，次日又从容迎受新的刑拷。

十五世纪初，就有福朗凯的画家为圣芭芭拉祭坛所作蛋彩石膏画《圣芭芭拉之殉教》（图 167）。芭芭拉是一位富

商的女儿，对基督一往情深。但父亲是个异教徒，对女儿的举动非常恼怒，把她关到一个高塔里，后来又送往法院。但女儿并未因此而改变信仰，法官十分恼火，强令她脱下衣服，用牛筋做的鞭子抽打她。待打得她周身伤痕、到处淌血的时候，还在创口上撒上盐。然后，又让她穿上衣服，关进监狱。不料次日一见，发觉她的伤全好了。于是，法官又将她绑在木头上，用棍棒打碎她的四肢，再用油灯烧她的侧腹，用木棒槌打她的头部。但芭芭拉仍然不动摇自己的信念，最后用刀割去她的乳房。神应了她的祈祷，派天使送衣裳来遮盖她的身体。画面中的芭芭拉显得异常纤弱，她双手被吊绑在一树桩上，裸露着上半身，赤脚站在地上。旁边站着两个凶狠的彪形大汉，他们是刽子手。再往左边，就是法官，他咬牙切齿，怒目而视。一个刽子手用鞭子抽打她，另一个正用刀割切她的乳房。但芭芭拉却临危不惧，在默默地做着祷告。十六世纪初，匹欧波画的《圣爱佳莎之殉教》（图168）也是描绘圣女被割去乳房的场面。爱佳莎被反手绑着，两边的刽子手用巨大的铁钳夹着她的乳头，一把锋利的刀子，摆在她的面前。她以坚强的意志忍受着这种痛苦，口中默默地在祈祷着。作品明显地表现了威尼斯画派的风格，与芭芭拉的柔弱相比，裸露的人体是一位丰满而壮硕的女性。此外，也有人从另一个角度描绘圣女，如布里尼的《在狱中为圣贝德洛所治愈的圣爱佳莎》。画中的爱佳莎袒露着上半身，一位老者在她受伤的胸部施行治疗。少女形象雍容华贵，身上的伤情，反倒更增加了人们对她的怜爱。

另一个圣女加德琳也常见于艺术作品中。亚历山大的加德琳是一位公主，有着高尚的修养，而且深受人民的爱戴。

所谓圣加德琳的神秘婚约，是中世纪有名的传说：加德琳接受了一位隐者的施洗，在梦中与基督订婚并接受了他的戒指。由于有这种神的姻缘，所以当时的皇帝无法动摇她的信仰。为了此事，皇帝曾经派了五十名哲学家与她辩论，以图推翻她的信仰，不料反而被她一一驳倒。皇帝无计可施，只好把她捆在装有刀刃的车轮上加以折磨。但车轮却被天上的闪电（或天使的剑）击断，最后终于将她斩首。遗体被天使送往西奈山，至今当地还有圣加德琳修道院。十五世纪初，葛列哥的《圣加德琳之殉教》（图169）就是表现这个场面。画中的加德琳跪在地上正合十祈祷，她被剥光了衣服，下腹挂了一条完全透明的小纱巾，栗色的头发一直披到身上。人物体形并不美丽，腰腹都比较粗大，但面部表情虔诚。三个天使手持刀、剑和斧正在天上翱翔，带刀刃的轮盘已经被她们劈碎。有的刽子手被这个突如其来的袭击吓得在地上打滚，在场的皇帝也呆若木鸡。十六世纪中期欧尔西的《圣加德琳之殉教》中的加德琳则处理成被绑在巨大的木轮上；蒋比耶多里诺的《圣加德琳》（图170）则采取另一种方式：占满了整个画面的是加德琳裸露的上半身，她躯体健壮，双臂交叉在胸前，两手紧紧捂着那丰满的乳房。眼睛凝视着天上那翻滚着的乌云和火光。在火光的映照下，人的肌肤显出热烈的橙黄色，象征了神的力量。

十七世纪里贝拉的《圣女埃格尼斯》描绘了另一个神奇的故事。圣女埃格尼斯被异教徒剥光了衣服而卖到妓院，但突然间头发长得又浓又长，披下来完全遮住了她的身躯，后来天使又为她送来衣裳。画中一个虔诚少女跪在地上合十祈祷，与前面完全裸体的圣女形象不同，少女被一头浓密而美

丽的黑发从头一直遮到腿部。手臂上还夹着天使刚刚送来的布，天使们正在后面把它舒展开来。这个裸体的形象实际上只裸露了一只手臂和胸部的一角。

一直到十九世纪，圣女殉教的主题还延续不衰。而且随着人类对自身与自然探奥的兴趣越来越浓厚，这个主题的创作也逐渐远离它固有的模式，而仅仅留下那种殉教的崇高感情。基督教美术，到这时越来越大众化了。十九世纪中，西班牙的曼扎诺·伊·梅赫拉达的《审问异教徒的情形》，画面上出现的是一个现实生活中的窈窕少女的裸体形象，在大片背景色暗中，以明亮的色彩突出了这个曲线优美、亭亭玉立的少女形象。两条大汉正在对她施加捆绑，一位神甫俯身低语劝其忏悔。少女以手捂面，羞恨交加，似乎并未就范。但是，这个优美的姿态与这个满屋刑具的环境显然不协调，人们所关注的更主要的是这个美丽的少女而并非审讯本身。1897年，波兰谢米拉斯基的油画《狄耳刻式之殉教》(图171)则把希腊的神话故事与基督教的主题揉在一起了。狄耳刻是希腊神话传说中的底比斯王吕科斯的后妻。吕科斯原来的妻子安提俄珀曾以美貌著称，并与宙斯生下两个儿子。吕科斯后来又娶狄耳刻，但她虐待安提俄珀的两个儿子，甚至扬言要将安提俄珀挂在牡牛的犄角上。两个儿子长大后为母雪恨，结果将狄耳刻绑在牛角上在岩间撞死。人们把这个情节用在基督教刑罚上。画中描绘一位美丽的裸体少女与一头骠悍的牡牛绑在一起，牛被标枪戳刺而疯狂挣扎奔逃，少女随之也备受折磨，最后精疲力竭，人畜两亡。画面上牡牛和少女都躺在地上，她的右手还捆在牛角上，双脚则绑在牛的腹部。左手的绳子已经松脱了。她软摊在牛的躯体旁边，摆出了一个非常

优美的睡姿。除了地上有点不太明显的血迹以外，她的肌肤完好无损，秀丽的脸庞略带哀伤。加上身旁鲜花的烘托和牛体深黑色的对比，这个殉教的少女形成了一个睡美人的姿态。

从中世纪就在文学中流传的圣女殉教故事，在文艺复兴见诸可视形象的表现以后，就一直成为宗教绘画的热门题材。人们把那最富于感情的妙龄少女投入最残忍的刑场；把最富于神秘感的处女之躯暴露于最贪婪的肉欲目光之中，甚至置于血淋淋的刀割蹂躏之下……这一切，犹如把最美的璧玉砸碎，在玉碎声中无限地膨胀它以往的价值。这里充满了宗教的狂热，更混合了苛虐趣味与肉欲追求。这一切，对虔诚的信徒的煽惑是何等的强烈，对苦难的众生的冲击又是何等的厉害！尤其那些深闺的少女们，当她们看见那些贞洁的肉体展现在面前的时候，甚至会觉得是自己的千金之躯公开袒裎于众目睽睽之中，是自己的皮肉正在被利刃割切，自己的肌肤还戳着转轮的刀锋……人们既贪婪又畏惮，那反反复复的刑拷变成了一种神圣的仪式，变成了人的神化的象征。圣女殉教以及当年捕捉魔女的行动，是人类模棱情感的体现。人们以当年处置圣女的凶狠去责罚魔女，但同时，也以洞悉圣女对基督的倾慕的好奇，去倾听魔女讲述她们与恶魔交媾的故事。整整十个世纪的神性统治在人们灵魂中凝结成的信仰，以及因那宗教自虐行为的痛苦所带来的精神郁结在这里逐渐瓦解了。这种令人迷惑的性兴奋与叫人颤抖的血腥味错综地交织在一起，使人们在心灵中引起剧烈的冲突。他们以最大的侥倖心理，去庆幸自己毕竟还是未有成为书中或者画上的牺牲品，并且还能继续置身度外，怀着深切的自慰去观赏那美玉破碎的景象。梦寐以求的神人合一境界，在这

饱含肉欲的自然存在的否定的仪式中完成，不知有多少善男信女，在这贪婪与畏惮中又虔诚地皈依了宗教。

## 三

### 1.一代巨人

随着人性的复苏，不但当年的“女妖”维纳斯复活了，裸体的夏娃被上帝创造出来了，而且一些男性英雄型的裸体形象，也从圣经的母体中相继出世。伟大的文艺复兴时代，是需要巨人和产生巨人的时代。就在这个时代，这些杰出的男子人体，以一代巨人的凛凛威风，带着一股进击的勇猛，满怀一腔献身的悲壮来到了人间。人的完美的追求，从又一个侧面得以实现。

米开朗基罗的《大卫》（图 172）可以说是这种英雄的一个典型。米开朗基罗是意大利文艺复兴时期伟大的艺术家，不但精于雕刻、绘画，而且还是一位建筑家、诗人，与达·芬奇、拉斐尔并称文艺复兴“三杰”。从客观条件方面说，十六世纪初，意大利的经济已经开始衰落，政治局势也出现危机。法国、西班牙与德国等的争斗与入侵，加上内部统治者的争雄操戈，使形势更为恶化。尤其在佛罗伦萨，连年战事，把人民抛于水火之中。人民期望着能出现英雄来拯救这个乱世。从主观条件方面看，米开朗基罗具备了在艺术上创造这类英雄的个人气质和生活经历。艺术家1475年生于佛罗伦萨附近，小时候哺育他的奶妈是一个石匠的妻子，所以他曾与当时的美术史家瓦萨里开玩笑地说：“如果我有什么好的本领的话，那是从你的故乡阿列佐的温和气候得来

的，而靠了我的奶妈的奶，我才拿得起雕刻刀和锤子来创造形象。”自然，幼时熟悉劳苦大众的生活为他日后的创作扎下了最早的感情根基。成年之后的米开朗斯罗，由于自己的天才，也出于好胜，负担了过量的艺术创作任务，也承受了太重的家庭负担。他的一生几乎都在为教皇显贵不停地制作着。在佛罗伦萨处于外族入侵的时刻，他还亲身参与过保卫城池的斗争，并被任命为卫戍总督和城防工程的督造者。艺术家一生未曾婚娶，曾经与一侯爵夫人维多利亚经历过一段柏拉图式的恋爱。但在对方不幸去世后，米开朗基罗一直度着孤寂苦闷的生涯。他把自己一生的感情，完全倾泻在艺术上，以惊人的毅力，创造了一系列的英雄形象。他们有如一首首悲壮的颂歌，这是对人、对人的肉体与心灵深沉地歌赞！米开朗基罗所塑造的大卫以及一系列的巨人，标志着人类在又一次性的觉醒时代人对自身力量的肯定，而米开朗基罗自己，也随之以一个巨人的姿态矗立艺林，雄视千古。

大卫是古代希伯来民族传说中的一个英雄。在耶稣出生之前，他就是上帝在人间的代理人，是耶稣之前的“耶稣”。上帝看中了大卫，决定立他为以色列王。那时候，他还是一个小牧童，长得非常英俊，伶俐可爱。当他受到圣灵感召的时候，更为聪明勇敢、所向无敌。一次，与非利士人的战争中，敌方的巨人哥利亚上前骂阵，以色列人慑于他的勇猛，均不敢应战。就这样龟缩在营中四十天。一日，大卫来前沿给军中的哥哥送饭，见此情景，竟向当时的扫罗王讨令迎战。王见他年幼未允。后大卫执意要去，说放羊时狮子和熊都曾死于他手下，一个非利士人又有什么可怕的？扫罗王只好答应，并脱下自己的铜盔铠甲与大卫给他穿挂上。但

大卫自小放羊，从未穿戴过军装，觉得很不自在，便脱了下来。他手执一杖，在溪中选了五块光滑石子，放在牧人常用的袋子中，带着甩石子的机弦来到阵前。两人对骂一阵后，即准备决一雌雄。大卫从袋子中掏出一块石子来，用装有尖似弹弓的机弦将石块飞快地甩了出去。不偏不倚，正中哥利亚前额，并嵌入脑门，当即倒地毙命。大卫跑过去抽出对方的大刀，割下了他的头颅。非利士人大败而逃，从此大卫威名远扬。后来又几经曲折，终于统一了以色列与犹太而成为联合王国的第二个国王。米开朗基罗的《大卫》刻划的正是这个战场上的大卫。作品完成于1501至1504年，是用一块五米多高的完整大理石刻制而成的，所以也果真被同时代的人称之为“巨人”。艺术家没有拘泥于《旧约》故事中具体细节的局限，也没有重复前辈的模式——如十五世纪意大利杰出的雕刻家，他的宗师多那太罗就作过青铜的大卫像。大卫被雕成一个头戴风帽、手持长剑、脚踏人头的裸体少年。米开朗基罗将这位牧童表现成了一个裸体的青年。并且，没有象前人一样把他处理于胜利之后，而是在迎击敌人之前。他重心落在右腿上，左腿略微叉开，左手举到肩上，握着那甩石的机弦，右手握着机弦的另一端并垂至腿侧。这是一个随时准备出击的动作，身上的每一块肌肉都表现出了内心的紧张与激动。他的头部向左方扭转，与身体形成了一种反向的牵拉，使雕像产生了一股弹性的力量感。人物双眼凝视远方，眉头紧蹙，以高度的警觉迎击对面的敌人。当时的艺术理论家洛马卓还认为，他的手关节很大，大腿的比例也过长，但是，这正是为了表现这个“巨人”所必要的。《大卫》刚一问世，就被安置在佛罗伦萨共和国政府所在地的佛

基奥宫的前面，并且移开了那里原有的另一个铜像。这个隆重的举动和显要的地位，寄托了当时共和国公民的深切的期望——应该有这样的统治者和保卫者重新降世！

基督，是中世纪艺术的主角。基督意为救世主，耶稣出生后，他自诩基督，于是基督教中又有所谓上帝、基督、耶稣三位一体。中世纪表现基督，一般都是钉在十字架上，或者刚刚从十字架上放下来的情景。人物形象瘦骨嶙峋，面色惨白，腰间围一小块布。文艺复兴以后，虽然表现形式较为自由多样，但也未见裸体形象出现。1519至1520年，米开朗基罗为罗马马利亚教堂制作了大理石雕刻《基督立像》，打破了传统的模式。不但表现为裸体，同时还揉进了古典艺术的因素，使之呈示为世俗人物的形象。耶稣传播基督教义，罗马统治者对他恨之入骨。后来因叛徒犹大出卖，耶稣被捕，结果让罗马总督彼拉多以种种假罪证判处极刑而钉死于十字架上。十字架是古罗马帝国的残酷刑具，当时一般只用于处死奴隶和无公民权的犯人。后来因耶稣的遇难而使之成了基督教信仰的标志。西方文化中也常以十字架作苦难的象征。米开朗基罗的基督立像塑成基督双手抱着一个十字架，上半身向右，头部朝左，整个形体出现了古典雕刻中所常见的和谐曲线。人物不再象以前那样形容枯槁，他英俊而慈祥，一双温厚的眸子显出一种梦幻般的神色，嘴角上还出现一丝笑意。这个基督，自然不是被钉上十字架的基督，而且，那个被抱着的十字架的横梁很短，显然只是一个宗教的象征。艺术家在这里要塑造的是一个完美和谐的人体，借着这个人、神的象征，把基督教的信仰与古典思想结合的文艺复兴时期的最高理想很好地表达出来了。作品的问世得到了

同时代人的赞誉。艺术家、作者的友人赛巴斯提亚诺·代·比翁波曾说："这个膝盖的价值大于罗马全城。"1535至1541年，米开朗基罗为罗马西斯廷礼拜堂绘制的壁画《最后的审判》（图173）中，基督的形象也是一位年轻、雄壮的裸体男子。《最后的审判》（也译《末日的审判》）是《新约·启示录》中所描述的内容，其中大胆地揭露了罗马帝国的野蛮压迫，以宗教的虔诚号召人民起来推翻帝国和内奸的统治。其中还预言了全世界将进行一次最后的审判，凡名字没有列在生命册上的都被抛入火湖，死亡和阴间也同样被扔进火湖。最后，理想的社会在人间出现。西斯廷礼拜堂壁画中的基督，面部表情威严。从比例上看，他的体形显然夸张了许多：上身宽厚，手臂粗壮；左手举于胸前，右手高扬过头；两手配合，做出了一个果断的姿势，充分地体现了一个执行报应、判决生死的最高裁判者的气概。这种厚重有力的裸体基督形象的出现，是由米开朗基罗开始的，而且还经历了一番周折。由于敌对者的中伤和怂恿，教皇差另一画家为裸体人物加上了遮羞的飘带，使《最后的审判》因此而遭受破坏，不过，幸好这种破坏尚未根本影响那种雄强壮阔的男性伟力的表现。

除了"救世主"大卫、耶稣等人物之外，米开朗基罗还创造了大批富于寓意的裸体形象。他们雄健壮实，比例略带夸张，甚至还把这种男性造型用于女性人物。这是米开朗基罗的裸体形象创作的一个鲜明特色。如《被缚的奴隶》，《垂死的奴隶》，《胡子的奴隶》和《苏醒的奴隶》等一系列奴隶的形象。前两尊是青年像，后两尊是老人像。《被缚的奴隶》身体强烈地扭曲，力图挣脱捆绑的绳索，身上的肌

肉由于用力而紧张隆起。《垂死的奴隶》胸部也有绳索束缚，但不如前者有强烈的动作和紧张的肌肉。他仰着头，一手放在胸前，一手搁在脑后，似乎奄奄一息，但又象在闭目养神，所以也有人把他干脆称之为“入睡的奴隶”。《胡子的奴隶》弯着腰，一手放在头顶上，一手抓住滑至腿上的腰带，好象肩上顶着沉重的压力。而《苏醒的奴隶》虽然未完成，但看得出是一个刚刚苏醒的人在伸懒腰的姿势。这些奴隶的形象究竟各自有否具体寓意，后人难以推测。不过，即便如此，人们从那些在束缚中痛苦挣扎的肉体中至少看到了一个个压抑的悲愤的心灵。在此类人物雕刻中更具悲壮气氛，因而也更有代表性的作品是美弟奇墓上的《昼》（图174）、《夜》（图175）、《晨》（图176）、《暮》（图177）。人物以半躺的姿态，安置在弧形的棺盖上。这是一种几近悬空的放置，带着随时都有可能滑落的强烈不安定感。作者想以此形象寓意时间的流逝。在这组群像中，流露出明显的忧郁、哀伤与愤懑。虽然没有上述奴隶身上的绳索与重荷，但是，在那蜷曲弯转的身躯中也同样包藏着一股即将暴发的力量。《昼》和《暮》是男性老人的形象，他们都交叉着腿，以肘部支撑着身子。前者猛然回首，双眼在警觉地寻索，整个肩背有如拉满的弓一样紧绷着；后者低头沉思，似有满腔的抑郁与愤疾无处发泄。《晨》与《夜》是女性形象，也是以肘支撑着身子。前者一手轻轻放在肩部，脸上一副哀伤的神色。而后者则以肘支着头部，似乎还在沉睡。这里特别值得提出的，是米开朗基罗把男性的力量注入了女性的身上。《晨》与《夜》是女性，然而从人体有意拉长的比例和粗壮结实的筋肉中，已经体会不出常在其他裸体女性身

上所出现的肉感了。这里与其说是对女性肉体的表现，不如说是借女性的躯体来讴歌一种精神——在这淡淡晨晞、茫茫夜幕中，蕴蓄着一股犹如山岳海涛般的壮阔气势，它激发着人们的心潮，但又阻止着人们的亲近，谁也不敢去惊扰这傲然自足的宇宙！据说米开朗基罗平生只雕刻了这样一组全裸的女人体，我们不禁想起他与维多利亚的那段柏拉图式的爱恋。作者把满腹情思，一腔积郁，透过她们，透过那盘结的筋肉吐露出来了。然而，当她们一旦成为了艺术，就超越了个别，超越了时空，超越了自我的小宇宙，而体现了这个特定时代的民族精神，反映了这个伟大时代的人在向光明奔跑过程中的痛苦与忧思。同时代的卓梵尼·斯特洛茨依曾为《夜》写下这样一首诗：

> 夜，为你所看到妩媚地睡着的夜，
> 那是受天使点化过的一块活的石头：
> 她睡着，但她具有生命的火焰，
> 只要你叫她醒来——她将与你说话。

而米开朗基罗却这样赋诗回答：

> 睡眠是甜蜜的，成为顽石更是幸福，
> 只要世界上还有罪恶与耻辱的时候。
> 不见不闻，无知无觉于我是最大的乐欢。
> 不要惊醒我，啊！讲得轻些罢！

这种悲壮的图景，这些英雄的形象，不禁使我们回想起希腊古典时期的《望楼上的躯干》等等形象。那块块隆起的肌肉，条条绷紧的筋腱，就是人间说不尽的豪言壮语，唱不完

的悲曲哀歌！米开朗基罗的人体形象，继往开来，使裸体艺术创作手段得到了进一步发展，在挖掘人物精神更深的层面上发挥了其他创作手段所难以替代的作用。他为后世做出了光辉的榜样。

### 2.沉思的英雄

在一代巨人《大卫》问世后将近四个世纪，欧洲面临着一个更大的变革时刻。十九世纪末二十世纪初，又一代英雄诞生了，出现了以罗丹的《青铜时代》（图178）等为代表的一批裸体男性雕刻。罗丹1840年生于巴黎的一个平民家庭，家境清寒，而且充满着宗教虔诚。罗丹十四岁就学于巴黎实用美术学校，后来几次投考美术学院，但均未获成功。结果这成了他一生中接受美术教育的唯一学校。罗丹毕业后，曾从事过诸如金银首饰等多种手工技艺工作。二十二岁时曾进修道院，但该院主教埃马尔神父看出他并无修道的天性，更婉惜其才华，于是一再劝他还俗。半年后，罗丹离去了。后来，终于走上了艺术的道路，还游学意大利。由于他天生聪慧与刻苦勤奋，最终成为一位蜚声世界的近代雕刻大师，对后世产生了深刻影响。《青铜时代》作于1876年，是罗丹成名之作，也是具有一定时代意义的艺术形象。真正的艺术家，总是具有一种超越的能力。作为一种时代的希望，正如米开朗基罗塑造出青年大卫一样，罗丹又塑造出了这样一位青年。虽然他尚未有大卫的那段光荣业绩，但是，未来将是他的——他两手举起，右手轻轻抚于稍稍仰起的头部。双腿微屈，两脚踮起，身体略略前倾。这是一个沉睡欲醒的姿态，眼睛还未睁开。那充满了青春朝气与活力的裸露青年躯

体，每一块肌肉都在苏醒之中。犹如那刚刚孵化成熟的小雏，慢慢地蠕动、上升，即将破壳而出，跃进这个喧闹的世界。是的，他尚属年少，而且有点站立未稳。但是，他那跳跃的生命无时无刻不在助长他的雄心和热情；他还显得胆怯，犹豫，但是，当他一旦迈出第一步以后，他将有决心去夺取这整个的世界。人类的自意识在这里得到了肯定！“青铜时代”，是人类由野蛮进入文明的阶段，作者也正是以此意义命名自己的作品。十多年后，《无上的呼诉》（也称《浪子》）所表现的，莫非就是他——成长起来了？他睁开了眼睛，看到了世界，也看到了善与恶。他跪在地上，仰面朝天，双臂向上直伸，对着苍天大声疾呼……人物全身肌肉圆转起伏，犹如奔泻在流光掠影之下，笼罩在恍惚朦胧之中。他们是那样的真实，以至于《青铜时代》问世之时，遭到了“从真人上翻模”的攻击；他们又是那样地不真实，大胆地打破学院派的僵死教条，把人物置于闪烁的光色世界中。这里所表现的，是突进的生命力，是透过宗教的严肃和形而上的思维的激情。将这种境界表现得更淋漓尽致的是《行走的人》。他已经是壮年了，没有头，也没有双臂。但是，他不再是朦胧的、犹豫的，而是非常自信地大踏步向前走着，朝着自己既定的目标。虽然他的躯体残破了，然而，却是壮实的。肌肉的张弛、筋腱的牵拽都嘎嘎有声；虽然人们看不到他的表情，也许是踌躇满志，也许是烦恼忧伤，但是，他依然昂首阔步、义无反顾，有如人类历史一样永无止境地向前……

但是，“人类向何处去”的问题一直缠绕着这位艺术家，也缠绕着十九世纪末的多思的人们。他们都在思索、探求。于是，一个沉思的英雄——《思想者》（图179）问世

了。从当年的一代巨人《大卫》到如今的《思想者》，经历了从资本主义初兴到盛极时代的整个过程。但是，人生的苦痛并未解除。有如中世纪末期的彷徨又困扰着一代英雄。《思想者》是《地狱之门》中的一个人物形象。《地狱之门》是以但丁《神曲》中的"地狱篇"为内容的作品。这是一个具有二百多个人物形象，并且从1880年至1917年作者去世时都尚未做完的宏大的雕塑工程。作品中所表现的情节，有的是历史的传说故事，有的是作者幻想出来的景象。人物大多是裸体的，男的、女的以及男男女女纠缠在一起的都有。他们大都是受着各种情欲的支配而沉沦于苦海之中。如其中有表现法兰赛斯卡与保罗非法恋爱故事的《接吻》，有表现因饥饿而吞食自己的孩子的《尤谷利诺》等等。这里表现的是人性与兽性的搏斗，善与恶的抗争……也许，罗丹又回到了"情欲是一切罪恶的渊薮"这个主题的思考。《思想者》居于大门上部的中央，他是人类赤子的象征，坐在那里庄严地俯视下界，看着世间无尽的痛苦挣扎，自己也因此而陷入了痛苦而深沉的思索。在这里，人们不禁会联想到米开朗基罗的《最后审判》，那里的地狱也是一片恐怖，那里的基督也是在画面的上方俯临下界。然而，昔日的基督以叱咤风云的气魄裁决世间的生死，而今日的英雄则需要更多的思考来对付那永无止境的纷争。他坐在石墩上，紧锁的双眉露出了深深的沟纹，铁铸般的右手托着下颌，他那澎湃的心潮连结着历史前进的浪潮——《大卫》、《基督》、《青铜时代》和《思想者》……这一个个"巨人"，正是由古代到近代，由近代到现代的历史转变中关键时刻所需要的英雄。只是当年的《大卫》，面对着刚刚过去的中世纪黑暗年代，满怀信心，以他

勇猛搏击的气概远瞩前方；而《思想者》，则面对着即将来临的现代文明感到更多的困惑，带着忧虑和不安俯首沉吟。罗丹与米开朗基罗想到一块了，他们在各自的历史环境中喊出了自己时代的最强音。当时美术史家福尔在他的《现代美术史》上曾写道："似乎，罗丹从大地与肉体中走出，向上，吐出大地的呼喊直到悲剧性的境地，在那里遇到了米开朗基罗，而米开朗基罗从高峰走下来，带来天上的呼唤。"

紧接着罗丹《思想者》之后，这种雄强健劲的男性形象还有布德尔的《拉弓的赫拉克勒斯》（图180）。布德尔是十九世纪末二十世纪初法国雕刻家，曾是罗丹的助手与学生。但他的天才并没有因作大师的助手被淹没，而是以自己鲜明的个性和卓越的才华自立于法国艺坛。他用更加凝炼和简括的手法表现了人的宏伟气概。《拉弓的赫拉克勒斯》使人回想起两千多年前古典希腊时期的那些赫拉克勒斯雕像。可以说，从那以后欧洲的艺术历史上就很少见到这位英雄了。文艺复兴以后，即使在个别绘画中偶有出现，但所处的地位远不如往昔。现在的这位力神，又以当年的勇武英姿出现在世人面前。所不同的是，他已经具备了现代人的容貌和精神气质：高颧骨，宽颚骨，略带肿胀的眼睛，一副东方人的脸型。整个头部没有过分的坑坑洼洼，富有一种整体的坚固感。他两腿用力叉开，几乎成了一字形，承受他双腿的两块巨石似乎被蹬得嘎嘎作响。那弯曲着的腰身，满张着弓弦的一双巨手以及那几乎要钉入石头的脚趾，都无不表现了这位英雄的力量。那直插云霄的弓尖，更给雕像增加了一股刺破苍天的气势。此刻他也许正在完成他那第六项伟大的业绩——赶走斯廷法罗斯湖的有铁翼、铁头、铁喙和铁爪的食肉

怪鸟，也许什么情节都不是，仅仅是为了表现这个力神而选取的一个典型概括的动作。如果说罗丹的《思想者》为内心的冲突与忧虑所牵绊，最终坐定在那里并且再也难以重新站立起来的话，那么布德尔的《拉弓的赫拉克勒斯》则是猛醒之后，断然抛开一切人间纠葛的勇往直前！作为自文艺复兴以后，以传统审美追求解释人体的一支殿军，布德尔的《拉弓的赫拉克勒斯》等大量作品，为古典型的“力神”的创造画下了一个句号，并为新一代英雄的问世架起了桥梁。二十世纪以后，所谓人的完美，其观念与标准就难以与这个时候同日而语了。

“文艺复兴”，在裸体艺术领域内不但解放了禁锢多年的“女妖”维纳斯，而且又造就了一位伟大的夏娃。与此同时，一些男性的形象也陆续出现了。从十五世纪开始，到十九世纪告一段落，古代希腊与古代希伯来的神话传说题材经久不衰，人们反反复复地雕琢描绘，从来未感到厌倦。在这四个世纪中，欧洲基本上是把古代希腊的完美悬为“造人”的理想，借着人性复苏的历史环境，从不同的角度去攀登这个目标。这几百年所出现的裸体男性形象，虽然在文化渊源上有所不同，除了原有的希腊文化以外，希伯来文化也成了欧洲艺术的一个母体，世俗的人物也逐渐进入神圣的艺术殿堂。但是，从根本上看，他们还是可以归纳为两大类。有如古典希腊时代的美神与力神一样，文艺复兴以后基本上也还是可以归属为这两个类型。这实质上是希腊古典时代的审美趣味的延伸。而且，经历了中世纪的洗礼，在美神型的一类中还有以更加强化的形态出现的形象，甚至显出了男子女性化的变态追求。这种现象在人类进入文明以后偶有出现，

最早如印度哈拉帕的男性躯干，后来是希腊的赫耳墨斯。古代希腊，运动场上美的角逐发展到极至，曾出现了男风的恶习。艺术上的变态趣味的追求，很可能折射出了某种性变态的社会存在。这类形象中最典型的是十九世纪的“成长起来的爱神”丘比特——厄洛斯。黑格尔说，阿佛洛狄忒和漂亮的丘比特代表人类的性欲和同类爱之类感情。艺术家借着他那年幼的躯体，往往极尽了女性化的细腻描绘。在他身上所体现出的秀美情调是前所未有的。人们津津有味地在他身上追逐那几乎是与普赛克相同的婉约柔丽风韵。这实质上是男性中心社会发展过程中占有欲的极端膨胀的一种反映。另一方面，在力神一类的人物形象中（犹如夏娃等女性一样）往往都带着一种原罪的痛苦，在希伯来文化中的男性形象也常常充满了一种悲剧情调。从《大卫》到《思想者》等等一系列的人物都具有这种特性。尤其《思想者》，尽管他并非基督教中某一个具体的英雄，但是却充满了一种所谓“但丁风的”沉郁气氛。《思想者》以及《地狱之门》的其他一些人物，象被一股无形的力量牵拽而往下坠的《三个影子》等，都显得阴森、怪异而神秘，他们是属于另一个世界中的成员。雕刻所受启示之文学母体《地狱篇》以至整个《神曲》本身，就是中世纪基督教文化哺育出来而且饱含神秘悲怆的巨著。这些自意识觉醒以后的英雄，以壮阔的生命力出现于世，他们在自我炫耀的时候，既认识到了自身创造的潜能，踌躇满志，同时面对命运的挑战，也觉察到了那种彼岸的渺茫。生的喜悦与凄苦交织在一起，毕生的苦斗终归陨灭。然而，作为生命的存在，没有坎坷与搏击，也就无法显现“人”的宏阔与伟大。于是，伴随着历史转折的时代需要，这种悲剧情

调不但浸润着整个希伯来文化体系的人物，而且还感染了希腊的英雄，如赫拉克勒斯；不但体现于男性人体雄强健劲的肌肉，而且有时还寄寓于女子男性化的表现中。终于，这种悲剧情调打破了具体、个别的局限，而成了“人”的一首悲壮的颂歌——人的完美，从又一个精神的层次得到了深化！

“文艺复兴”以来，维纳斯与夏娃成了欧洲裸体艺术的两大主角——一个是享世的，一个是原罪的，艺术世界中难以数计的女性，大都可以归入这两个类型。与此同时，以她们为轴心，还牵带出了许多古代神话传说故事中与她们有关的男性人物。如与维纳斯有感情纠葛的战神玛斯（即阿瑞斯），美少年阿多尼斯，使神墨丘利（即赫耳墨斯）；比较间接的如特洛伊王子帕里斯以及萨提儿等。与夏娃有关系的亚当等。但是，他们大都作为女神的配角而存在，他们男性的力量感常常在与主角的融合中弱化了。除个别的亚当与夏娃外，很多作品所流露出来的审美感情大多是属于享世的，与上述的一些悲剧性的英雄大相径庭。文明社会中，女性形象一直是裸体艺术的主流。而且，十八世纪以后，在创作中明显地突破了传统的规范——裸体艺术只囿于表现神话传说题材这个历史的伦理围墙逐渐崩溃了。人们终于撕下了最后一块神话的面纱，把现实生活中的男男女女，尤其是妇女、少女都直接地搬上了画面，使之与“天上”的神男神女们一道，在光天化日之下，在大堂广众之中，争妍斗丽、评点短长！这时候的裸体艺术创作，可谓繁花盛放、应有尽有，人类对自身的美，真真是做到了极尽的追求！对这个琳琅满目的大千世界，几个神话人物已经难以概括了，按其内容分类辑录，方可大体见其全貌。

# 五　极尽的追求

## 一

### 1.情网中的男男女女

在希腊古典时期，已经有许多表现萨提儿、潘神等作品出现。文艺复兴以后，这个主题的创作更为广泛了。各种神灵，尤其牧神、森林女神等等构成了一个多姿多彩的爱的世界，他们在情欲的驱使之下相互追逐、各现其态。有的在嬉戏中寻欢作乐，有的在失望中哀伤啜泣，生动地表现了那些堕入情网的男男女女，也形象地反映了那不同时代的自然、社会与人生。

男女间的追逐与诱惑是一个常见的主题。在绘画上，文艺复兴时期较早的就有波提切利的《春》（图181）。这是一幅人物众多的巨幅作品，中间有维纳斯，左边有三美神和赫耳墨斯；右边有花神和风神；上方还有小爱神丘比特。诗人贺拉斯曾说：春天来了，女神们在月光下回旋着跳舞；吕格兰也说过：维纳斯慢步走着，如皇后般庄严，她走过的路上，万物都萌芽滋长起来。画面显然就是这种对生命、对蕃衍的礼赞的拟人化。这里似乎没有一组所谓的主要人物，在这大地复苏的春天，大家都在尽情地舞蹈与嬉戏。左边一组，就是表现一对情人追逐的故事：微风之神塞佛罗正在追

求大地女神克罗利斯，但当他辛辛苦苦追到时，她却化为花神福罗拉。画中的塞佛罗鼓着腮帮子正在吹风，他好容易赶上来了，正欲从后面把克罗利斯搂抱。大地女神则在奔跑中猛然一惊，回过头去，在她嘴上吐出了鲜花，随即变成了她的化身——花神福罗拉的衣裳花样。女神描绘得非常优美，从比例上看头部略小，而往下身体越来越大，突出了女性的丰满体形。身上披着一丝薄薄的轻纱，清楚地露出那柔软的肉体。一头金发从右方绕至左肩而披到了胸前，更增加了少女的妩媚。这是文艺复兴初期的作品，还带有较浓郁的中世纪精神。虽然人物婀娜多姿，但明显流露出一种非物质的追求。与作者的《维纳斯的诞生》一样，人物轻盈飘逸，使那超逸的神的境界生动地表现出来。尤其有特色的是，在这些沉醉于爱的追逐的男女中，依旧流露出一丝淡淡的哀愁，这也许是当时变革时代投射在作者心灵中的阴影。画面那残存的哥特画风，以及富于装饰与幻想的东方式的处理，使作品染上了一种既优美而又神秘的情调。在希腊神话中常常以“化身”的手法使这种难以实现的情欲的结局理想化。这种“化身”过程的表现虽然使绘画这种非时间艺术增加了不少困难，也造成了画面的不同程度的生硬感觉，但毕竟出现了一种别的画面所没有的情趣，所以也常被画家所采用。还有不少作品强调了这种“化身”过程的悲剧性的痛苦气氛。如十七世纪末拉弗斯的油画《克丽蒂仙子的化身》。太阳神赫利俄斯（一说就是阿波罗）迷恋海神的女儿克丽蒂，但同时又另有所爱。出于嫉妒，克丽蒂申诉于父亲，从而使情敌死于非命。但此举非但于事无补，反而使太阳神与她离弃。克丽蒂因悲痛而死，并化为朝着太阳生长的向日葵。画中

克丽蒂坐在水边岩石上啜泣，她的身后，一株向日葵已长出来了。远处，放着金光的太阳神正驾车而去。普珊1627年左右所作的油画《山精哀歌与美少年那西塞斯》则同时表现了一对情人的“化身”。传说中的美少年那西塞斯因陶醉于映在水中自己的美丽倒影，终于死亡而化为水仙花；山中精灵哀歌因单相思那西塞斯而日渐消瘦，最后骨头变成山石，同时化作山谷的回声。把两个故事画于一幅作品中，可能是由普珊开始。画中那西塞斯侧卧于泉水边，但并没有象有些画家那样去强调那水面的倒影，而是着力刻画那逐渐死亡的神态。在他的头部所枕的土地上，已经长出了一束水仙花。画在后面的哀歌，坐在岩石上，脸上露出受爱情折磨的痛苦与忧伤。她的肌肤已呈土色，暗示逐渐变成了山石。微张的嘴巴，发出了回荡山谷的哀鸣。

对女神的恋慕与偷觑是又一个常见的主题。在古希腊神话中，就常有“宁芙”的描述。“宁芙”本来是一个统称，象征大自然中山水草木等的生机，实际上也是一种蕃衍的类概念。古代希腊艺术中喜欢用拟人的手法把它表现为年轻美貌的弱女子。而且，她们大都能歌善舞，逗人喜爱。在留存的古代瓶画、壁画或浮雕装饰中常常能看到她们的形象。美少年希拉斯的故事，从女性的诱惑的侧面表现了这类主题。故事出自诗人狄奥克利特斯所著《阿尔哥号远征记》，希拉斯原是一个王子，赫拉克勒斯征服了他的国家后，看中了他并收为自己的侍童。他们一同乘阿尔哥号远征，途中于小亚细亚的巧斯岛登陆。入夜，月色皎洁，希拉斯拿着青铜的水壶到泉边汲水。当他探身水面时，不料自己的美貌打动了泉水中的精灵们，于是大家连引诱带强拉，终于把他给拖进水

底，从此不再复回。赫拉克勒斯到处寻觅，遍岛呼喊，但毫无结果。伤心之余，误了船期。此后当地每年举行祭典时，人们列队绕岛而行，口中不断呼喊着希拉斯的名字。十七世纪初佛利尼的油画《希拉斯与仙子们》就是表现这个故事。画中的泉水精灵们妩媚妖冶，尤其画面中央的少女背部，那条柔和的曲线使人物显得异常的优美。而希拉斯在这群美女的纠缠下表现出了一副惶惑而犹豫的神态。佛利尼曾以对女性妩媚的刻画而成为十七世纪前期佛罗伦萨画坛的魁首，据说后来他还因无法抗拒模特儿的魅力而遁入修道院。此外，十八世纪末渥达浩斯也画有《希拉斯与仙子们》（图182），与前画相比，这里的仙子们并不妖冶，而是显出一种少女的纯真。她们半身浸在浮满睡莲的水中，一个仙女拉着希拉斯的手，并脉脉含情地望着他。而希拉斯则表现出一种依恋不舍、进退维谷的窘态。画面流露出一种神秘而忧伤的情调。

在男性形象中，最普遍的就是萨提儿。他们整天在山林中游玩，吹着笛子或跳着舞，引诱这些女性精灵。希腊雕刻中就留有不少这类作品。文艺复兴以降，由于对肉体欣赏的重新肯定，随着“女妖”的再生，这些大大小小的精灵们又活跃起来。前面提到的北意柯列乔的油画《维纳斯与萨提儿》就是这类偷觑的典型之作。除了借助维纳斯表现以外，他们还经常以主角的身分出现，改变了希腊神话中往往作为别的神祇的侍从的境遇。他们比以前自由多了，无忧无虑，整天在林间伺机偷觑，或相互诱惑。除此之外，还把这种情节范围扩大了。一些本来与神话无关的故事，也画上了与此几乎完全相同的画面。实际上是在同类作品中安上了一个新的标题。波卡吉奥《百日谭》中的一个故事，就是常被采用的非

神话主题：青年席蒙是塞浦路斯贵族之子，相貌出众，可惜智力迟钝，愚拙不化，连日常的礼节都学不会，更说不上读书写字了。父母见其仕途无望，索性将他送往乡间，任其自流。一天，这位痴呆公子在野外闲逛，忽然在泉水边发现几个美丽的少女在睡觉，她们就是伊芙歌妮和她的侍女。席蒙呆呆地望着这些如花似玉的少女，为仙女从天而降而感到惊奇，长久不舍，竟从痴呆中醒悟。从此奋发努力，读书求知，立志要成为一个与美女匹配的有为人物。后几经曲折，终如愿以偿，与伊芙歌妮结为夫妻。这个讴歌爱情魔力的故事，也被处理成了萨提儿偷觑仙女的变体画。如鲁本斯的《雅典将军席蒙与伊芙歌妮公主》（图183）就描绘了这个故事。这里的席蒙画成了一个牧人，他扶着手中的棍棒，蹲跪在那里贪婪地望着那裸体的美女，粗鲁而略带傻气。而伊芙歌妮有如受惊而醒的样子，从原先枕着的双手中抬起头来。旁边的侍女则还在美梦中。

爱情中的欢乐与痛苦是第三个常见的主题。萨提儿与宁芙之间的诱惑与爱恋，常常是表现欢乐的母题，它不一定有曲折的情节，往往一个愉快的玩乐场面就足以表达这一旨趣。如十六世纪末海因兹的油画《半人半兽的森林之神萨提儿与仙子群像》就是这类作品。画中一群裸体的男女正在泉水边嬉戏，一个萨提儿在吹笛愉悦仙女们。她们有的在梳头，有的在打闹，这种热闹而诱人的景象致使他中止了乐曲的吹奏。画面的左右两边，分别画有长着尾巴的小林神驯服公羊和男女精灵们拥抱打闹的场面。远处泉水边上，还画有萨提儿背着虏来的仙子涉水过河的细节。作品明显流露出了一种沉浸于情欲中的欢乐。同样是以吹奏乐器为手段，而提香的

《仙女与牧童》则表现了另一种气氛。在旷野的黄昏中，一个丰腴的少女侧卧于铺着兽皮的地上，好象蓦然回首，使正在吹奏笛子的牧童也戛然而止，转过脸去与之相视，并露出一种抑郁的表情，在夕阳中充满了忧伤的情调。提香不止一次地画这类“裸女与乐士”的作品，如前面提到过的《维纳斯与风琴师》。《仙女与牧童》，据巴诺夫斯基的解释是表现帕里斯与渥伊诺娅的故事。帕里斯王子在伊达山牧羊时，曾与山中精灵渥伊诺娅相爱，后又抛弃她而劫夺海伦。当帕里斯在特洛伊战争中负伤时，曾求救于这位掌握药草知识的仙女，渥伊诺娅因出于忌恨而加以拒绝。然而，到帕里斯因伤势过重而死后，渥伊诺娅又深感后悔，痛不欲生，最终自杀殉情。提香的作品也许正是表现了这种悲剧性的预感。此外，还有直接表现情人别离痛苦的画幅，如十九世纪末柏克林所作的《英雄奥德修斯与海岛仙子佳丽布素》。故事典出于荷马史诗《奥德赛》，奥德修斯漂流到女神佳丽布素所辖的岛上，与她共同生活已逾七载，英雄难断乡愁，最后女神接受神使赫耳墨斯的忠告，决心斩断情丝，协助英雄回归故里。画中奥德修斯伫立悬崖，与山石融为一个重色的整体。从背部的剪影形象中也看得出人物思绪万千、忧伤抑郁的心情。就在这大块山石重色调的衬托下，以鲜丽的色彩描画了佳丽布素的美丽裸体，在人体下面，还画了一幅红色的衬布，使人物更为夺目。她也在犹豫不决，究竟是否应该协助这位情人离开自己？人物远距离的布局，向背、坐立、裸体着衣处理以及明暗的强烈对比等等，都出现了明显的舞台效果，很好地表现了这对英雄美人别离的悲剧性情景。

**2. 情欲行为的直接表现**

在裸体艺术中直接描述人类情欲行为的作品也不少，其中男女拥抱、接吻等就是一个常用的细节。西方艺术中最早大约在希腊化晚期就出现了这种画面。人们自然还是借着粗野的萨提儿与柔弱的宁芙形象来完成这类主题的表现。例如威尼斯考古博物馆藏的大理石浮雕《仙女与森林兽神萨提儿》（图184），作品原是祭坛侧面的装饰，大约是公元前一世纪的仿制品。浮雕上刻着一对正在狂吻的裸体青年男女。萨提儿——实际上是一个健壮的裸体青年，不过加上了一条翘起的小尾巴——左手紧紧抓住少女的右肩，右手搂住她的左腋，半跪在少女所坐的箱子上，用力地拥抱并狂热地吻着对方。而少女——也就是山林精灵，或称之为仙女似乎被这突如其来的猛烈攻击措手不及，身体一时失去平衡，右腿竖起来，同时左手本能地用以抵挡对方的脸。两性之间爱的狂热，尤其是男性粗野的攻击特质在这较早的艺术中都得到了维妙维肖的表现。普珊的油画《阿奇斯与迦拉蒂雅》，还带有一些情节描绘。美少年阿奇斯与海洋仙子迦拉蒂雅相爱，但独眼巨人波利灰莫斯又单恋着迦拉蒂雅。妒忌之余，竟用大石砸死阿奇斯，鲜血从大石下流出，变成了一条清澈的溪流。普珊在画面中把这对情人放在画面的左下角，他们在丘比特所支撑起的帷幕下依偎缠绵、拥抱亲吻。水中还有两对裸体男女在追逐寻乐，几个小天使在浪中嬉戏。而波利灰莫斯则独坐在崖石上吹笛，以此倾吐其单思之苦，只有海神的螺声与之应和。画面人物众多，在欢乐中又透出了忧伤。

将拥抱与亲吻的细节运用以表达内心感情，并且雕琢得

既真切而又优美者，莫过于后世的罗丹。他的作品中的形象，已经超越了一般作为故事情节的图释而寄托了一定的人生寓意。前面已提到，作者在《地狱之门》中塑造了一群受情欲支配而沉沦苦海的男男女女，其中就有以法兰赛斯卡与保罗非法恋爱故事为原型的接吻造型。但是，当这些雕像独立翻制出来流传于世的时候，就远远摆脱了原型的局限而具备了超越时空的意义了。好几对姿态各异但都是紧紧拥抱在一起或正沉缅于甜蜜狂吻的青年男女形象，一般都简单地冠以《拥抱》或《吻》（图185）等标题而为世人所熟悉。作品中的少男少女都坦然裸裼，在那个只属于自己的世界中尽情倾诉，忘却了时间，丢开了空间，似乎天地间仅有他们二人。其精神上之和谐与契合，真真是欲与宇宙相终古了！蕴蓄其中的人类生命之爱，隐藏深秘的世间不竭的诗情，均于此颤动之肉体与优美的姿态中呈现出来。这是灵与肉的统一，是人与自然的统一。在罗丹的这类作品中，还有一尊更直接泄露自己内心情愫的雕像《永恒的偶像》（图186）。它作于1889年，作品中一个少女跪在岩石上，闭着双眼在享受着异性的爱抚。她脸上露出了陶醉而又略带惶恐的神色，右手下意识地拨弄着自己的足趾。而那位青年则半跪在她面前俯身贴近，轻轻吻着她的胸部。交叉在身后的双手，也慢慢地松弛了。他们都裸裎着自己的躯体；动作是那么小心翼翼；神态又是那样圣洁无邪，以至显出了一种神秘的宗教气氛。罗丹的助手德波华曾叙述过一个小故事。一次，作者让模特儿躺在睡椅上作画，当他画完之后，觉得特别满意。激动之余，走到那位依然躺在睡椅上的裸女跟前，然后很虔诚地跪了下来，轻轻地吻了她的腹部。这一段对女性礼赞的故

事，再加上罗丹与他的爱人、女助手卡缪·克洛岱尔的爱情，也许正是这件作品的创作基因。他们之间长达十年的感情上的苦恼，在1884年后的许多作品中都有所反映。在这件雕塑中，少女的形象不论在脸型、姿态都酷肖卡缪克罗德儿，这里吐露了作者深邃而复杂的感情。这感情，已经升华为一种近乎宗教的崇敬，女性，永远是男性的偶像！

在描绘男女情爱的作品中，更多的是表现为一种纯美的人物形象的刻画，让人们在审美中去达到心灵净化的效果。"丽达与鹅"是画得较多的题目。公元前四世纪希腊古典时期就有过雕刻作品出现，如前面谈到的罗马卡比托尔博物馆藏的《丽达与天鹅》（图187）就是一例。文艺复兴初期的一些大家如达·芬奇、米开朗基罗和高雷其奥等都曾画过。达·芬奇的《丽达与鹅》中，丽达是一个丰满的妇女，她站在画面中央。由于重心放在右腿，所以身上呈现出一条优美的曲线。化为天鹅的宙斯站在她的左边，姿态表情与人很接近，甚至在动作上还表现出一种配偶的自豪。他以翅膀"搂"着对方，伸长颈项执意求欢。丽达双手轻抚他身上的羽毛，并温柔地转过脸去，表现出女性的娇羞，嘴角上还有芬奇笔下女性中所常有的那种"神秘的微笑"。人类远古的自然观，人与动物微妙的原始血缘关系都在这优美的画面中表达出来了。米开朗基罗的《丽达与鹅》（图188）中，丽达以一种近乎男性的强健的形体出现，她可以说是美弟奇墓中的《晨》、《夜》的姊妹，长着与她们同样坚韧的筋骨和肌肉。她是一个有着顽强意志的斗士。但即便在这个时刻，她也没有显出快乐与轻松，脸上的表情依然是那样严肃与阴沉。她的下肢高高举起，弯曲着的身躯形成了一个具有弹性

的弓形，随时可以从地上一弹而起。这是一名斗士，时刻保持着迎击的警惕。画面显露了作者那种特有的悲壮气氛。在高雷其奥的《丽达与鹅》中，趣味又完全不同了。在大树的浓荫下，一群裸体的仙女在泉水边沐浴玩耍。人物肉体丰满、柔嫩洁白，欢笑中洋溢着青春的诱人气息。画面中央的丽达坐在泉边的石头上，正顺从地任由天鹅放纵恣肆，他们正沉溺在爱的欢乐中。作品令人陶醉的感觉，透过丽达的销魂的姿态与表情而达到高峰。

另一个常见的题材是达娜厄的故事。在希腊神话中，达娜厄是阿尔戈斯王阿克里西俄斯和欧律狄刻的女儿。因为神曾预言她的儿子将来会杀死她的父亲，于是国王把她幽禁在一个铜塔里，不许她与任何男子见面。达娜厄日夜盼望着重新得到自由，享受人生的幸福。后来宙斯化作金雨与她相会，终于怀孕而生下儿子珀耳修斯。阿克里西俄斯只好把她母子装在一只大箱子里投入海中。后来被塞里福斯岛国王波吕得克忒斯把他们从潮水中救起，并娶她为妻。最后达娜厄随儿子返回故园，一次珀耳修斯在掷铁饼时无意中把外祖父打死。由于神话本身就是宙斯化作金雨而与达娜厄幽会，使这个情节自然地成了一个富于幻想余地的画题。所以，古往今来的一些大家都曾对它表示兴趣，并以不同的风格和手法去表现这个故事。文艺复兴时提香特别喜爱这个题材，他重复画了好几幅，1554年并以《达娜厄》（图20）一画赠送西班牙王腓力二世。画中的达娜厄半卧于左边，帷幕外面，象雨一样飘下了片片黄金。一个侍女还捧着托盘去承接。黄金的色调与丰腴的女裸体明显地见出了威尼斯画派的世俗趣味。将近一百年过后，1636年荷兰的伦勃朗也画了《达娜厄》（图

21)。画面中一个丰肥的妇人躺卧着，由于突然发现了金雨而激动地欲从床上起来。这里不象提香一样具体地描画出片片金雨，而是以反射于帷幕、器具上的夺目金光以及达娜厄和仆人的惊讶神色来烘托宙斯降临的情景。达娜厄左臂支撑在高大的枕头上，右手不由自主地往前伸出，脸上露出了犹如意外见到久盼的情人般的惊奇与喜悦。人物肌肤刻画细腻逼真，妇人的成熟与丰满的肉感以及器物的金灿灿的质感等等都明显地体现了尼德兰画风的特色。直至现代，这个题材还吸引着不少艺术家。如奥地利的克里木特于1907年就画过《达娜厄》（图22）。与前辈大师都不一样，克里木特的作品赋予了鲜明的现代观念。一个有着当代气息的女郎蜷卷着的身躯布满了整个画面。她头向前俯，大腿高高竖起，使整个人物形成椭圆形，有如包裹在贝壳中的一个变形的女体。一头浓密的金发从头披至肩，形成了缕缕优美的波浪。在特别夸张的粗壮大腿与色彩浓重的头发波浪之间，也就是整个人物的椭圆形的中央，正好是少女的圆形乳房和乳头，使画面出现了犹如同心圆般的一圈一圈地由外向内收缩集中的效果。与之呼应的是一片片圆圆的金币般的金雨，象瀑布一样从少女两腿之间流泻下来，以此暗示与宙斯的交欢。少女闭着双眼微张着嘴，在尽情享受这销魂荡魄的时刻。偏紫的肉体与金雨产生了华丽的对比，整个画面有着强烈的装饰效果，而且又极富官能美，体现了绘画艺术在转入现代的过程中作者对传统题材与现代意识矛盾巧妙处理的匠心。

**3.对女性的掳掠**

对女性的掳掠是裸体艺术中的一个富于刺激的题材。在

本书前面部分曾谈到，男子抢夺妇女，是原始向文明过渡中，表现在婚姻形态上的一种现象。在我国，一直到新中国成立之初，一些少数民族中还保留了“抢亲”的风俗。这是那个历史阶段的一种遗迹。这里的“抢”，已经演变成一种纯粹的仪式了。希腊神话传说中，有不少掳掠女性的故事或情节，那是真正的抢，是劫夺，甚至还有血淋淋的厮杀。这些故事比较具体地反映了远古时代的社会生活。对于这个题材的表现，在古希腊时代就有不少，如本书前面谈到过的希腊雕刻中关于肯陶洛斯人的作品。文艺复兴以后，人们兴趣更浓，作品出现更多，但较经常的表现方式一般有如下两种。

一种是直接在画面上表现男子对女性的粗鲁的劫掠。画面往往描绘着结实的男人使劲地搂抱着那些丰满的女人。从那带有原始野性的情节中，从那男性的强悍、放肆与女性的柔弱、恐惧的对比中，从那男性的粗壮与女性的艳嫩的肉体对比中，产生了强烈的艺术效果。波来华罗作于1470年左右的《抢夺得伊阿尼拉》或称«赫拉克勒斯与得伊阿尼拉»就是一例。得伊阿尼拉是英雄赫拉克勒斯的妻子，一次他俩来到厄诺斯河岸，因暴雨刚过河水急涨而无法过河。这时，半人半马怪涅索斯自告奋勇驮她过河。但到对岸后却企图强占她，被对岸的赫拉克勒斯用毒箭射杀。波来华罗将人物置于长方形的画幅两边，中间隔着湍急的河水。肯陶洛斯把得伊阿尼拉放在自己背上，当她发觉对方心怀叵测后奋力挣扎，而他则回过身来企图紧紧地搂抱她。这边赫拉克勒斯见状怒不可遏，正拉弓搭箭瞄准涅索斯。波来华罗是著名的雕刻家兼画家，可以说是文艺复兴时期最早以神话为主题而认真创作

的作者。在这幅作品中，人物解剖准确，笔触豪拙，有一种原始的粗犷和古朴的气息。从希腊时代以半人半马的肯陶洛斯代表野蛮人的表达习惯看来，这里的赫拉克勒斯对他的射杀也许正是文明战胜愚昧的象征，反映了当时佛罗伦萨社会对文明、进步的追求。另一个常被使用的题材是珀耳塞福涅的故事。珀耳塞福涅是谷物女神得墨忒耳的女儿，一次，她与同伴一起在原野上采花时，大地突然裂开，冥王哈得斯跳了出来把她劫走，并立为王后。得墨忒耳到处寻找而不见，悲痛万分，致使许多田园荒芜，到处饥馑。后来宙斯命哈得斯每年春天准许珀耳塞福涅回到母亲身边，所以那个时候总是万物复苏、繁花似锦。贝尼尼的《珀耳塞福涅遇劫》（图189）以与真人相当的大小精确而细腻地表现了这一故事。这是天才的雕刻家二十几岁时的创作，大约制于1621年。在人物处理的姿态、动作上很具匠心。哈得斯抱着珀耳塞福涅向前奔，而少女则以手推他的头并在号哭挣扎。作者很好地继承了古典希腊的雕刻传统，同时又成功地表现了人物的动感和现实感。那因为用力搂抱而致使手指几乎要掐入少女柔嫩的大腿肌肤的深深凹陷，那从少女颊上流淌下来的一滴晶莹泪珠等等细节，都会使观众忘却了这是一尊大理石的雕像。以表现男女人物肉体上的对比效果最为擅长的画家也许算是鲁本斯了，他先后就画过诸如《风神波列阿斯绑架奥丽蒂雅》和《劫夺留奇波斯的女儿》（图23）等同类的油画。前一幅的故事是说，雅典国王埃勒克丘斯的两个女儿普罗克利斯和奥丽蒂雅以美色闻名，北风之神波列阿斯对奥丽蒂雅一见钟情。可惜对方流水无情，纵有千言万语也无动于衷。在无可奈何之际，最终将她强行劫掠，带到了冰天雪地的世

界，后来产下一双胞胎。后一故事是，宙斯化作鹅和丽达所生的孪生兄弟卡斯多鲁和波流蒂凯斯抢夺了叔父留奇波斯的女儿赫拉叶拉和波伊贝作妻子，但卡斯多鲁却被姊妹的未婚夫们所追杀。后来宙斯应允了波流蒂凯斯的请求，把他们二人变成星座放到天上去了，这就是天上的双子星座。两幅作品都具备了鲁本斯的鲜明特色，人物壮硕，即便是女人体，也高大魁梧，在强烈的扭曲运动中更加突出了团团隆起的肌肉，人体肌肤鲜丽的粉红色在其他重色的衬托下显得特别娇嫩动人。尤其是劫夺留奇波斯女儿一幅，是作者的代表作之一，其中姊妹二人可以称得上是鲁本斯作品中最美丽的女性裸体了。雪白的少女肉体与红色的斗篷相互辉映，使色调显得特别娇艳。连人带马共八个，他们扭结在一起，交叉串插，多而不乱，使异常复杂的画面充满了一种强烈的动势。这些作品都透露了作者对肉体、对人类生机的热爱。

另一种表现方式是最为普遍的，那就是把情节淡化而侧重对人体的造型或肌肤的美的表现。这些作品所依据的故事五花八门，而且有的本身就留有较多的原始野性成分。在希腊神话传说中，男性对女性的攻击与凌辱是一个基本主题。从天帝宙斯到森林牧神，都无不以对异性的侵犯为一种乐趣。在远古的原始社会生活中，这侵犯者往往代表“雄性”的世界，象征一种“生殖”的绵延，是人类文化的一个重要组成部分。但是，不论其原型如何鄙野，而表现在画面上的时候，这些因素都予以非形象的处理，使之尽量符合一种理想的净化境界。广义地说，希腊时代的作品多属于这个范畴。在留存至今的一些瓶画中就有不少这类画面，如藏于伦敦大英博物馆的一个陶瓶上就画着《贝列突袭西谛斯》的故

事。作品大概制作于公元前335年。西谛斯是海神尼流斯的一个女儿，她不愿嫁给贝列，所以常常变为海怪等以逃避“人类”的追求。但英雄贝列并不死心，趁其与姊妹沐浴时突然袭击而将她掳去。画面中的西谛斯正蹲在地上沐浴，贝列则一手拉着她的胳膊，另一只手正要去把她扶起来，动作显得很文明。周围的姊妹们受到惊扰，有的立即离去。小爱神从天而降、表示祝贺。西谛斯的裸体表现得很优雅，而且她与丘比特有意被涂上白色，以示与其他人物的红褐色相区别。在这人物的红色与底子的黑色的衬托下，白色人物显得尤为突出。抢劫海伦的故事也有不少人画过，十六世纪中布利马帝佐的《海伦遇劫》就是一幅。画面中央虽然有帕里斯王子抱着海伦的描绘，但在前景的显要地位中却画上一个摆着优美姿态的裸女，她在形体、色彩上都比主人公显然更惹人注目。而十八世纪末大卫的《帕里斯与海伦之恋爱》（图24），则更是一个舞台上的场景了。十九世纪末，贾可莫蒂的《绑架阿密莫妮》（图25）也属这类。原传说中阿密莫尼（泉水）是阿尔哥斯王达那奥斯的五十个女儿中的一个，当她到原野觅水时，为萨提儿所觊觎，同时也爱着她的海神波塞冬前来拯救，投出三叉戟，正好插到岩石上，顿时冒出三股泉水。但不知何时开始，后人竟将其改成了海神绑架阿密莫妮。不过，在贾可莫蒂的画中所注重的也并非绑架本身，而是借此情节去描绘一个美丽的女性裸体。站在海神背上的阿密莫妮以一条极其优美的曲线显现在画面上，这里明显地看出了安格尔的《拯救安吉利加的罗吉尔》和《泉》等人物造型的影子。

此外，上面谈到的“化身”的作品的故事，也是属于一

种掳掠，或者一种与侵犯相对应的表现。也就是说，当雄性的追逐、侵犯逼到尽头，而女性又不甘愿对方的攻击与凌辱的时刻，就在这刹那间“摇身一变”而成为另一种物状的解脱。希腊神话中之宙斯与欧罗巴、阿波罗与桂树即为典型。在这类掳掠的描绘中，画家所强调的也不是那种野性的搂抱，而同样是表现对女性肉体的羡慕与追求。常见于画幅的有牧羊神与河川仙子舒林克斯的故事。牧羊神爱上了河川仙子舒林克斯，但对方并不愿意，于是落荒而逃。不料前面河水挡住去路，幸亏河神帮助，而在即将被追到的刹那化身为芦苇。十七世纪上半叶，先后就有凡·巴连与詹·布鲁各、约尔丹斯与普珊等人画过这个题材。他们的画面处理都有一个共同点，就是在舒林克斯的优美少女裸体与粗壮的男人或半人半兽之间画出一丛芦苇，甚至有的牧神干脆抱着一捆突然冒出的芦苇，两眼呆呆地望着少女消失。这个主题的描绘以普珊的《牧羊神与河川仙子舒林克斯》最具特色。粗野的牧神在即将追到舒林克斯之际，张开双臂正要去拥抱她，脸上露出胜利的喜悦。小爱神丘比特也拿着金箭在空中助威。仙女此刻则惊恐万状，她几乎以与牧神相同的姿势奔跑着，但窈窕的身材显得非常轻盈灵活，暗示了那“化身”的过程。在她的前方好心的河神给予援助：他右手搂着她，而左手则去推挡牧神的冲撞。在仙子的后面，一丛芦苇若隐若现在风中摇拽。旁边还有一些仙女和天使正在观赏着这场动人的化身景象。十八世纪中期，布歇画的《牧羊神与河川仙子舒林克斯》（图26）与前人的更不相同，作者更强调了对女性肉体美的玩味：跃入河中的舒林克斯一下就投入另一河川仙子的怀中，她们在欢愉的气氛中庆幸这次逃脱的成功。

而牧神则趴在地上抱着一把芦草，眼看着这对美丽的裸体少女随波而去，目瞪口呆、懊恼不已！此外，常常入画的还有格拉乌可斯与史菊拉仙子的故事。渔夫格拉乌可斯因误食魔草而变成脸上长满蓝胡须、下半身为鱼尾状的海神。一次，他偶见少女史菊拉水浴，于是一往情深地热烈追求，但均遭拒绝。后海神求助于魔女科尔克，不料因他拒受她的蛊惑，魔女一气之下，放毒液于史菊拉沐浴之泉水中，至使美丽的少女变成了从腰部长出豹头的女妖。十七世纪中，罗萨的油画《海神格拉乌可斯与史菊拉仙子》就是表现这个故事。与上述作品都不相同，这里强调了一种恐怖的神秘感：阴暗的天空与大海，翘起鱼尾巴的海神的可怕形象等等都渲染了这种气氛。另外，凶恶的海神追到了岸上，一把扯下了史菊拉的衣裳，使之裸露了下半身。这种表现方式虽然并未裸露全躯，但反倒使画面出现一种色情的趣味。

**4.情欲异常的描绘**

除了对人类情欲的正常表达方式的描绘以外，还有少部分作品是对异常情欲的描绘。在远古的神话传说中就有这类题材。其中有的是历史进程中的一种正常的现象，但在文明社会显然是异常的了。以这类题材见诸造型艺术，有多方面的原因，诸如历史的、社会的、作者个人的等等。文艺复兴以后，这类绘画作品逐渐兴起。作为一种艺术表现，它们的确产生了其他作品所没有的特殊趣味。阿尔都多法鲁的油画《路德与女性们》（图27）是一幅描绘父女通婚的画面。故事出自《圣经·创世纪》，路德受神的警告和派遣，从宣告灭亡的所多马城逃走，带着两个女儿来到无事山，住在洞穴里。他本

来是一个惧怕神并且行为端正的人，但他的女儿害怕无法结识男子而不能留下子孙，于是二人商议道："好，我们让父亲喝酒，然后同眠，让父亲为我们生下孩子"，果然后来生下了后代。这显然是人类在血缘婚姻形态的时代留下的痕迹。许多民族都有这类传说，希腊神话中诸神大都是血缘婚姻关系，我国古代兄妹通婚的传说故事亦属此例。旧约圣经不但是古代希伯来民族的历史、法律和预言书，而且是一部民族文学。通过书中的男男女女，展现了古代的社会生活，记录了人生百态。尤其是各种有关女性的故事，其实已经超越了具体的时代或地域，而成为了一种人类的女性的普遍象征。所以对这一切都不应以狭义的道德或宗教标尺去论理。不过，应该指出的是，希腊时代这类故事在见诸可视艺术时常常是一种理想美的再现，人类原始的异常现象都完全淡化，甚至为人所忽略了。而在文艺复兴以后，在一些作品中却开始有意无意地玩味这种异常的趣味。譬如对路德的故事，有的艺术家尤其容易从那段不寻常的姊妹对话中获取灵感。他们常常以敏锐的观察力和细腻的手法将故事直观地表达出来。其中自然也有人从这异常的人物关系中寻求特殊的刺激。以往很多画面，是处理成大姐坐在父亲的膝上，妹妹在倒葡萄酒。阿尔都多法鲁的油画作于1537年，他没有因袭前人的那种比较稳当的暗示方式，而是用以与真人差不多同样大的裸体形象，将父亲与女儿侧卧并搂抱在一起的情景直接表现出来。女儿那刚刚成熟但又相当健壮的身躯和略带羞涩的表情，与父亲酒后充满色欲的醉态都表现得维妙维肖。

把情欲与虐待纠缠在一起的一类神话故事，也是一个很有趣的异常描绘。道索·杜西的油画《女巫喀耳刻》就属于

这类作品。希腊神话中的喀耳刻是太阳神的女儿，精通巫术，住在地中海上的埃埃厄岛上。旅人经过该岛受她蛊惑，就会变成牲畜或猛兽，并侍候在她身边。奥德修斯一行人路经该岛时，手下二十二名部属均被惑而变成了豕。奥德修斯因得赫尔墨斯帮助而幸免于难，并欲斩女巫以救同伴。最后喀耳刻应允以与英雄同寝为条件放回他的将士。道索·杜西的油画作于十六世纪初，他没有象已有的画作一样去直接表现英雄与巫女的格斗，而是描绘一少女坐在树荫下，正扶着一块写着字的木板，脚下还有一本打开的书，好象是在教动物认字似的。有趣的是，一群当年的斗士，如今却变成了一只只温顺的牲畜。喀耳刻扭曲的躯体显示了少女优美的体形。十七世纪中瓦萨尔罗也画过《女巫喀耳刻》，作品中以极精致的手法刻画了一群目光呆滞的牲畜。巫女的形象粗壮而敦实，使人联想到是生活中的农妇。这两幅作品中的喀耳刻似乎都有着阴郁的表情，也许她们这种恶作剧正是出于某种情欲饥渴的变态表现吧！

文艺复兴以后，随着社会好尚的变迁，一些暗示同性恋的作品也偶有出现。克洛第恩的陶塑《仙女与森林之神》（图190）就是一例。作品刻画了一个雌性的萨提儿与宁芙嬉戏作乐的情景；她将仙女搂往自己的怀里，而仙女手持酒杯，就势将酒洒到了林神的脸上。她们都沉浸在愉快的玩乐中，脚下的水果篮踢翻了也在所不顾。从情节处理到形象刻画都相当富于官能效果。十九世纪的艺术家们，对古代诗人莎孚的传说产生了浓厚的兴趣。莎孚是公元前七至六世纪的希腊优秀女诗人，传说她住在列士波士岛，并主办仅限少女参加的艺术活动。特别是她常以热情洋溢的爱情诗篇赠予

她的女弟子，这些诗容易引人联想，于是，关于她的轶事流传甚为久远，以至“列士波士的女人”成了女性同性恋者的代名词。

骑士　可能会喜爱某种女子，
步兵、水手　可能会喜爱另一种女人，
认为这就是世界上最宝贵的。
可是我所喜爱的是大家所喜欢的人。

她的这些诗句，历来被文人所渲染和发挥。阿比尔高德的油画《莎孚与密特里尼的姑娘》（图191）是表现这个主题的作品。密特里尼是列士波士岛的首府。画面中诗人莎孚与一少女依偎一起，缠绵绯恻。幽暗的夜色背景与灯光下的人物对比，更有一种令人陶醉的气氛。此外，以莎孚为主题的雕塑也不少，如杜布列的大理石雕《莎孚》，以古典主义的手法雕琢了一个具有端庄美丽的脸庞和丰满柔润的肉体的女性。抑郁的神态、断弦的竖琴等都点出了诗人情欲之苦恼与忧怨。十九世纪后半叶，写实主义的代表画家库尔贝创作了油画《睡》（图28）。画面上两个体形健美的女性肢体交错纠缠在一起，那毫无拘束的酣睡姿态，表现出了一种肉体的动物性的美。床上散乱地放着的项链、发簪，茶几上的古典花瓶、玻璃酒具等等，透露出了一种富贵而奢逸的气息，与这种异常的情欲表现相得益彰。画家是应当时土耳其驻法大使的请求于1866年作此画的。其中黑发女郎是以当时寓居巴黎的画家惠斯勒的爱人为模特儿，此外也参考了其他作品而画成。画幅在整体情调上也许难以摆脱当时法国第二帝国时代上流阶层的好色风气，但作者的强韧的人物造型，严谨的

写实作风，也使该作成为一件不朽的艺术佳品。

以某种象征、暗示的手法，表现一些带有神秘色彩的情欲内容，其中常常会包含某种异常性质。前面提到过十六世纪初波许的祭坛画《乐园》，以其奇特怪异而给后世留下了许多“悬案”。在画面中央部分，那些快乐的裸体男男女女与各种奇特的动植物、建筑物等所组成的的确是人间乐园。对这幅作品的神秘内容自然有许多不同的解释。诸如认为是异教观念所表现出的原罪以前至为幸福的纯洁男女；有人以十五、十六世纪荷兰文学、成语或民间文学等去设法解释其中谜语般的人物活动；还有人认为作品将人类心中潜伏的欲望视觉化了，从而甚至把它算作弗洛依德学说的先躯……不过，最有说服力的解释是，作者在这幅画中是要表现“地上不贞洁的罪恶”。其中有比较明显的说明性，如中央部分的蓝色透明球体中，描绘着男女淫荡的性行为，甚至还包括有同性恋的内容。十九世纪末霍德勒的油画《夜》（图 29），以一个长形构图表现了一群夜幕笼罩下的男男女女。有成对的、也有单独的。他们躺在旷野中，动作神态形形色色。其中左边一对仿佛是精疲力尽熟睡不醒；右边一对似乎是陶醉在爱的余韵中；中间一对也许正感到交媾的紧张与恐惧……另外，在左右两侧还各有一个在孤独中困倦入睡的女人与男人。作者自己将作品命名为“死亡大象征”。夜，是爱的时间，也是死的时刻。他把爱的欢愉与绝望并置一起，虽然描绘的大多是爱恋缠绵的细节，但内在精神上却流露出一种由情欲所引起的凄楚与哀愁的异常心态。也许这正是作者对生活、对人生的诠释。除了这些作品之外，前面谈到的关于厄洛斯的女性化的描绘等等一类对爱以及对人物形象的超常的

处理，其实质上也都是一种情欲的异常表现。

## 二

### 1.教化的篇章

裸体艺术的创作，许多是居于一种享世的旨趣的，在希腊文化题材和十八世纪以后的日常生活题材中表现尤其明显。但是另一方面，历史上还有许多创作侧重一种教化目的，希伯来文化，特别是基督教的大量宗教艺术尤为典型。此外，不少历史题材的作品，往往也具有这个特性。常常是作者有感于时代风云，而借着古代的故事抒发感慨，启迪时人。这些题材的原型有的是一个动人的故事，有的是一幕历史的悲剧。透过裸体人物形象，往往产生更深刻的感染力。于是，在裸体艺术历史中留下了丰富的教化篇章。

克丽佩脱拉的故事是十六世纪以后欧洲常见的一个题材。克丽佩脱拉是古代埃及女王，当罗马军队包围亚历山大后她宁死不愿当俘虏，于是以毒蛇咬身而自尽。这是古代历史上的一段脍炙人口的悲剧故事，在十七世纪尤为意大利人所传颂。勒尼的油画《克丽佩脱拉的自杀》（图192）就是一幅杰作。女王的形象显示了古典的高贵特质。她袒露胸脯，以手捉毒蛇去咬自己的乳房。两眼朝上望着，脸上露出绝望的神色。这种人物的形象与动作的处理，显然更增加了画面的悲剧气氛，也更能激起人们的怜惜感情。这个题材历史上有不少画家画过，十八世纪的雷诺，十九世纪的摩洛等都留下了相当优秀的作品。类似题材的作品还有如德拉克洛瓦的油画《撒尔达纳帕鲁之死》（图193）。撒尔达纳帕鲁

是公元前九世纪叙利亚国王，据传说，他在民众暴乱时不愿落入对方之手，在兵临城下之际，将宠姬一一杀死，所有侍从马匹金银财宝统统付诸一炬，然后自己饮毒酒而身亡。一片火光，把画面染成了红色，强壮武士的扭打与柔弱宫妃的挣扎的组合，鲜丽的女性肉体与残忍的杀戮的组合，全场的动乱嚎叫与国王的傲然静观的组合，赋予了画面强烈的视觉刺激。还应提到作者的另一幅著名的油画《自由神领导法国人民》，它以战火中半裸的自由神，象征为自由而战的法国人民的伟大精神。画面以寓意的手法表现了1830年巴黎人民推翻复辟的波旁王朝的激动人心的场面，热情地讴歌了这场革命风暴。这是一幅思想性很高的杰出浪漫主义作品，当然不能与其他带有教化意义的画作等同视之。

十九世纪，法国还有过一段民族主义高涨的时代。人们企图抛开法国文化源于希腊罗马的古典主义传统观念，而强调法国自己的祖先，即与罗马奋战的高卢人。加曼的油画《布连与分得的猎物》（图30）就属这类带有民族主义色彩的作品。布连是古时部落长之意，画家以公元前一世纪为背景，表现高卢人占领罗马领土后的自豪。画中描绘了几个裸体女性，她们与被掳来的金银财宝一道，作为战利品被囚于一室，立在门口的布连露出胜利者的欢笑，门槛上还残留着战斗时的鲜血。二十世纪以后，人们的观念产生了变化。即便是这类历史题材的创作，也加上了作者明显的主观表现成分。古典主义的大卫画《马拉之死》，是在写实中对人物加以理想化。而孟克的油画《马拉之死》（图31），则完全是另一个面貌。从史实上推敲，法国革命的推动者马拉是于浴室中被女刺客所杀，但孟克并没有对此作写实的描摹。

作者先后画过两幅《马拉之死》，都是将死者置于床上，而刺客也立于其旁。其中一幅还有放着水果食品的圆桌。一个僵直的男性裸体横躺着，一个几乎也是僵直的毫无表情的女性裸体竖立着，加上那强烈的红、绿的色彩对比和自由的点线用笔，使作品产生了一种神秘的气氛。这里与其说是描绘马拉之死，不如说是表现作者对人生的感慨。联系到作者所喜好的男与女、爱与死的主题，也许，孟克在自己的爱情生活中曲折的遭遇，才是孕育这类作品的真正底蕴。

作为道德伦理教育，在裸体艺术创作中也属普遍，尤其在希伯来文化中占有相当大的比重。留克利希亚的故事是常被采用的题材。在帝政时代的罗马，王子塞克斯多士·塔尔库纽斯在手下将领家中过夜时，潜入被誉为美女的将领之妻留克利希亚房中强行无礼。事后她告知丈夫与父亲，要求为她报仇，然后自杀而亡。此事引起贵族叛乱，最后帝政崩溃而共和诞生。这个故事在文艺复兴后常见于美术作品，尤其十五世纪的意大利，留克利希亚被树为妇女的典范、贞洁之象征，常常以人物众多的场面画在长形的大衣柜上。十六世纪后，作品遍于欧洲，并转而喜爱表现单个人物。具有代表性的如丢勒的《留克利希亚的自杀》。画面中，一个高大壮实的裸体女性手持利刃戳入自己的腰际，满脸怒容，眼中射出仇恨的目光。克拉纳赫等也以同样的方式画了《留克利希亚》(图194)。而提香作的《塔尔库纽斯与留克利希亚》，则重现了塔尔库纽斯强行占有留克利希亚的情景。塔尔库纽斯闯入卧室时，曾拔剑威胁，如不从命即把她与奴隶当场杀掉，然后声称他们通奸而被处死。最后迫使她就范。这种对暴行的直接描绘，虽然在表现效果上明显地包含有迎合当时威尼斯社会那种享世欲

求的目的，但认真探究，其底层仍隐含有更为深刻的意义，即暴露了情欲给人生所带来的悲剧，从而起到某种告诫的作用。当然，这种形象的教化本身，也难免要借助于官能美的再现了。丁托列托的一幅表现得更为明显，这幅《塔尔库纽斯与留克利希亚》（图195）中一男一女的裸体形象都描绘得相当细腻，虽然表现的是一个暴行的场面，但动作表情都相当优美。他的另一幅油画《约瑟与波提乏之妻》（图196）也具备了相同的效果。这是圣经旧约中的一个故事，它正与留克利希亚的故事相对应，从男性的角度赞颂了道德。年青的约瑟是埃及官吏波提乏的奴隶兼管家，女主人迷恋他的美貌而引诱他，但约瑟终于拒绝了她的诱惑。夫人恼羞成怒，以当时所扯下的他的斗篷为证据，向丈夫控诉青年的无礼，致使他无辜入狱。几经周折，终于弄清事非，最后为法老所释，并委以统治全国之重任。画面表现了一少妇侧卧于床上，用手拽着急欲离去的青年的斗篷。女人柔软的肉体、放肆的姿态和妖媚的表情都充满了诱惑，要抵御这个进攻是需要高度的道德自制才能办到的。

圣经新约中抹大拉的马利亚也是进行道德教化的一个典型人物。作为一个妓女，她受了耶稣的感召而改邪归正，成为圣女的典范，经常出现在文艺复兴以后的宗教绘画中。提香的《忏悔的抹大拉之马利亚》（图197）是最杰出的一幅。画面是一个裸体少女的半身像，浓密的头发披下来，几乎覆盖了全身。她用一双丰润的手抓着头发、捂住胸脯，力图作更严密的遮掩。可是，在发丝之间依然露出了一双饱满的乳房。然而，在官能美中所暗示的是她对过去的忏悔，是她幡然悔改、皈依基督的洁净心灵。她微仰着脸，双眼上

望，口中念念有词地在向神祈祷，表现出一种少女般的纯真。神的感召，挽救了一个个有罪的灵魂。提香画过许多这类圣女的半身像，瓦萨里曾经对其中的一幅说："她的头发、肩和淌满泪水的眼睛，证明她在忏悔过去的罪。这幅稀奇而美丽的画，满足了所有人们的怜悯心"。此外，还有不少画家以裸体少女身旁放一骷髅的方式来表现这一主题，如佛利尼的《忏悔的抹大拉之马利亚》和海耶兹的《忏悔的抹大拉之马利亚》（图32）。骷髅是死的象征，十六世纪后，"死"这一念头被视为心灵修业之一，大受赞颂，马利亚也以此效法圣人。少女洁白的肉体与这骷髅置之一处，自然也是一种刺激。这类作品当时多半是为私人宅邸陈设而作，那种官能的姿态，承担着诱惑与说教的双重责任，在不知不觉中，到底有人动摇心志、皈依上帝。

还有许多画作，虽然未必很悲壮深沉，但诸如那些表现英雄人物的勇敢精神或男女之间爱情忠贞的画幅，也是一种道德的礼赞。故事中的人物，往往为社会的行为提供了一种楷模。这本身就是教化的一个组成部分。珀耳修斯是一个常用的主题。在神的帮助下，他以自己的勇敢与智慧杀死了凶恶的怪物美杜莎。回家途中，见埃塞俄比亚公主安德洛墨达被缚于崖上以备献祭海妖。英雄解救了她并娶公主为妻。提香的油画《珀耳修斯与安得洛墨达》就是描绘这一情节。后来不少画家也画过，如十八世纪莫罗瓦的《珀耳修斯与安德洛墨达》（图198）等。而且表现方式都大同小异，多是一裸体少女被置于海边，手脚用锁链牢牢地扣在石壁上。面对着凶猛的海妖和突如其来的英雄，脸上露出恐惧而又惊讶的神色。少女光滑的肌肤与嶙峋的岩石的对比，单纯稚嫩的神

情与海妖丑陋凶恶的形态的对比，产生了强烈的艺术效果。类似的作品还有如安格尔的油画《拯救安吉利加的罗吉尔》等。还有，荷马史诗中奥德修斯的贞淑妻子佩瑞露蓓也是一个常被赞颂的人物。丈夫因远征特洛伊以及事后漂流海上，逾二十年未归，佩瑞露蓓拒绝了所有的求婚者坚贞地等待着他。当奥德修斯历尽艰辛终于返回故土时，便将百余名日夜宴饮荡尽了他的财产的求婚者统统杀光，恢复了自己作为国王的权威。摩洛的《求婚者》就是表现这个故事。作品以巨幅画面描绘了一个屠杀的情景。画幅中央是放着光芒的女神雅典娜，在她的神助下，奥德修斯拿着强弓站在大厅的左角上。画幅的前景和中景，是一个个中箭的求婚者，有些已经绝气倒地，有的在垂死挣扎，有的奄奄一息。画面上杀人的恐怖与宫殿的华丽装饰和淫荡气氛形成了鲜明的对照，强烈地渲染了那种惩罚的效果。这是摩洛作品中最大的一幅，于1852年他二十六岁开始，一直到他去世，经历了四十六年断续制作但仍未完成，足见作者呕心沥血，惨淡经营之一斑。卫尔基流士的叙事诗《爱涅伊士》中的黛朵，则从另一个侧面表现了女性的钟情。黛朵是迦太基的女王，爱涅伊士在海中遇上飑风而漂流至迦太基，受到了她的宠爱。但是，因为他在命运中注定要成为罗马的建国者，所以最终还是听从了主神的安排，离弃黛朵而出航了。悲痛之余，女王下令为自己建了一座火葬坛，然后倒在情人留下的剑上自杀身亡，并与之一道葬于火舌。十八世纪克贝尔的《黛朵之死》和浮士利的《火葬坛上的黛朵》（图199）都是表现这个故事的画幅。画面以非常优美的卧姿表现了这个殉情的女性，而且都画有天使剪去黛朵一束头发使之灵魂得到解放的细节。

**2.寓意的说教**

不直接表现故事情节，而是以某种隐喻、象征等寓意的手法去达到说教的目的，也是裸体艺术的一个重要内容。在长期的社会实践中，人们将真与假、善与恶借着美与丑的种种形象，并且通过裸体人物尤其是裸体女性人物的特定形象与姿态表现出来。有时候，还辅助以某种约定俗成的道具。十五世纪末波提切利所画的《诽谤》中，就以一站立的裸体女子表示“真理”。少女的纯真的心灵与洁净的肉体正是这个抽象概念的象征。作品以亚历山大时代画家阿派里兹因被人嫉妒而遭诽谤的故事为原型，描绘了一座文艺复兴式的豪华宫殿，内中有一大群各有象征内容的人物。少女立在画幅的左边，她左手捏着自己的长发，右手指天，好象是要证明阿派里兹无罪似的，神情显得端庄虔诚，形象正气凛然。站在她身边的是一个黑衣包裹的丑妇人，以象征诽谤。人物表情奸诈，但在赤裸裸的真理面前自怯而退，隐喻了一种邪不敌正的意义。此外，还有人认为，这时候之所以以裸体象征“真理”,还与新柏拉图主义运动抬头，致使将“裸体”解释为相对于肉体和感觉的理性概念有一定的关系。十七世纪贝尼尼的雕刻《真理》（图200），是一个有着欢快笑容和扭曲多姿的动作的裸体少女坐像。少女的裸体，正好表达了真理本性单纯、毫无掩蔽的特质。她右手拿着一个表示太阳的图样，比喻真理为“光”之友，而光本身就是神。在宗教观念中，没有了神，真理也暗淡无光，神的本身也就是真理。在巴洛克艺术中多是以这类显浅的形象来比喻的。

“道德”与“罪恶”可以说是基督教戒律的一个中心内

容，经过长期的宗教熏陶，在艺术形象中许多已经为人所熟悉的比赋成了一种传统的表现方式。诸如拿着称，寓“正义”之意；手持剑与盾表示勇气；画有二小壶象征“坚韧不拔”；合掌祈祷表示“希望”；高举圣杯象征“信仰”；二脸一镜比喻“贤明”，哺乳的幼子说明“慈爱”等等。此外，诸如淫邪、贪欲、傲慢、虚荣等寓意也各有其形象。从文艺复兴直至近现代，这种创作还一直延续着。后来的象征主义，则又从一个更高的心理层次展开。1490年左右，贝利尼的油画《贤明》，画了一个身材高大的裸女雕像般地立在台座上。她手持一大圆镜，镜中有着红衣的丑老人。台座上饰有母牛头盖骨，这是古代石棺中“不朽的死者”的主题，以象征“死的记忆”。此外，画面下方一手持喇叭、一手击鼓的小裸女则表示“名望”，以隐喻“名望胜于死”。由于是寓意，而且镜子的象征也是多义的，所以后人的解释并不一致。自古以来镜子就具有神圣与魔性的双重意义的延伸，由于镜子可以反射出物状的特性，于是常因能够显示灵魂与恶魔、照出一切真面目等被加以神化。因此，也常作为“真理”、“清白”、“处女性”、“贤明”等象征，有时还用来表示“视觉”。但最普遍的应用，还是取其“贤明”或“虚荣”的意义。前者寓意为认识自己真面目的肯定性象征，后者以镜中显示丑陋面貌以象征“死”相，道出了“美”的短暂。这里包含某种警告意味。1485年孟陵的油画《虚荣》（图201）就以一少女手持镜子来表现。此外，瓦萨里1554年画的《忍耐》，以一脚套锁链、眼望着滴水钟的妇女来表现；巴特利尼的1835年作的雕刻《虔诚》（图202），夏凡诺的《希望》等，均以一少女纯真的形象来表现，这些

作品都明显地传达出了一种“信”、“爱”、“希望”等宗教情绪。

人们在生活中，常常满怀着各种理想和愿望去努力、去奋斗。有的实现了，有的落空了，也许还有的目标虽然一直在追求，但永远都不可能达到。这一切，往往在人生的道路上留下深沉的慨叹或美好的憧憬。这些复杂的观念也在古今的裸体艺术中化成了形象。譬如，人们祈求着生命永恒，青春常驻，爱情不朽，然而，自然与社会终于告诉人类这是一种奢求。于是，人们认识了“时间”的威严。它能创造一切，也能毁灭一切；它支配着人类的命运，摧残着世间的爱与美。与此同时，它又能揭掉那诸如爱欲等的面纱，暴露被埋没的“真理”，给人们予告诫。于是，这类主题常常被表现为时间老人拯救出被埋没的裸体少女——“真理”的场面。布隆兹诺于1545年左右作的油画《时间与爱情的寓意》（图33）就是一幅含有这类寓意的作品。画面绘有相当多的人物，右上角背着沙漏的老人即代表“时间”，他年纪大、阅历深。老人与左上角的代表“真理”的妇女一道，揭开了蓝色的帐幕，暴露出爱的快乐与愉悦的空虚。画面中央的丘比特亲昵地拥抱着维纳斯，这是爱的化身，他们都跪在表示“爱”与“欲”的座垫上。维纳斯后面的男孩是“快乐”。在他们的后面，出现了各种恶魔的象征：丘比特后面，“嫉妬”在揪着自己的头发，“快乐”后面是“虚伪”，她的手是左右颠倒的，身上有蛇状的尾巴和带爪的脚，脚旁放着老人与少女的假面具。这些神秘人物的组合，象征着人间欢爱的短暂与它所带来的罪孽，在当时还有着浓厚的反宗教改革的意味。画面人物虽有一种瓷器般的光滑清冷，但同

样也掩盖不了其中追求官能美的倾向。十七世纪普珊的《光阴与真理》、十八世纪罗莫瓦的《为时间所救的真理》（图203）都是以老人解救一裸体少女的形象表现这个主题。

泉水是象征爱、象征生命的形象。在罗马神话中丘比特把一位青春女神变成了泉水，所以人们相信泡在泉水中将会青春复返。在基督教义所描绘的乐园中，生命之树是会不断涌出生命的泉水的，因而泉水便成了洗礼或圣母纯洁的象征。历史上还有不少以泉水描绘宫廷恋爱情景的画。对情人来说，泉是永不幻灭的极乐时刻，是永恒的爱的力量象征。只要将身体浸于泉中，爱情也将永葆青春。十八世纪弗拉哥纳尔的油画《爱之泉》就是描绘这个主题。一对情侣在丘比特的指引下正奔向泉水边。摩洛的油画《独角兽》（图204）将另一个极古老的主题重现于画面。独角兽作为一种幻想中的动物很早以前在印度、波斯等地就有传说：它有一种神通力，从而使猎人无法捕捉到。但是只有一种情况例外，就是遇到一丝不挂的纯洁处女。基督教徒们把此附会为灵魂受胎的象征，常常被用作圣母马利亚“圣灵怀胎”或“升天”等场面的附属物，有时也作为圣女琼斯蒂娜处女性的象征。另外，独角兽还有兼具两性的特征。画于十九世纪末的摩洛这幅作品，显然已经抛开了这种宗教内容，而强调了情欲方面的表达。这个题材从文艺复兴时的达·芬奇到现代的达利都画过，而且都在作品中表达了一种性的意味。此外，这类主题还有如十九世纪末孟克的油画《女人三相》（图34）和柏克林的油画《春之觉醒》。前者表现了女性的神秘和燃烧着的生命火焰，后者则以林中裸女等形象表示春天的来临，并借以象征性的觉醒的意义。

与人民生产、生活密切相关的一些寓意作品诸如大自然的力量、科学、艺术、战争、和平等等，也是很普遍的主题。十七世纪约尔丹斯以丰收为题就有过多件创作，其中1625年的《丰收》是最成功的一幅。画面中表现林神、牧神、仙女、少年等等将自己的收获奉献给果实女神的情景。画面中心的仙女的背部描绘得极其优美动人。应该说，1649年所作的《丰收》（图205）更为典型，同样是奉献丰收成果的场面，但人物的肉体突出地被强调出来了。这种饱满的肉体的堆砌，是一种丰盈、充实的意象，也是一种丰收的象征。大自然与人体统一的原始观念，正是这种寓意的基础。1906年布德尔的雕塑《果实》，塑造了一个倚石而立的少女形象。也是以其女性的青春、成长来象征丰收的。

在科学方面，如乔凡尼·波隆那1573年作的雕刻《天文学》（图206），以一少女脚踏地球仪来表现，少女的体形显出一条优美的曲线。十六世纪前后，以艺术为寓意的题材广为流行，尤其喜爱“音乐”的主题。在古希腊人和柏拉图主义者看来，音乐是宇宙天体运行调和的象征。在古代作品中常有摇铃倾听天体妙音的优雅姿态以及奥菲斯与大卫的竖琴的形象。在基督教艺术中，天使的小提琴与圣女却提利亚的风琴都象征着天上的音乐。巴尔顿·库林的《音乐》和蓝法兰可的《音乐》，都是以裸体少女手拿提琴或手抚竖琴来表现。1841年戴拉劳西的壁画《接受加冕的美术》（图35）的表现方式颇为特别。作品发挥了学院派的特长，以近乎摄影的逼真手段描绘了在一个古典式的大厅中的加冕仪式。在台阶上坐着三位半裸男子，分别代表绘画、雕刻和建筑，打破了既往以女子象征“三艺术”的惯例。前面中央的裸体少

女象征“名望”，她正跪在地上取出桂冠准备为他们加冕。位于两侧的女子，则象征给三位男子以创作灵感的“天才”。作品表达了“名望”之永恒的寓意。

战争与和平是人们关心的一件大事。1629年左右鲁本斯的油画《战争与和平》，以裸体维纳斯为中心表达了这个主题。画中维纳斯正以手捏乳房给富裕之神喂奶，在他们后面，身穿铠甲的雅典娜正用盾挡住战神玛斯的侵犯，以保护他们的安宁。小天使则将象征条约、和平的赫耳墨斯之手杖与橄榄冠递给女战神。画面前景还有手持果实和丰饶之角的萨提儿和端着珍宝器皿的女神。另一边，婚姻之神正在为新人戴头冠。画中人物众多、姿态生动活泼，喻意和平终究压倒战争。在这以前，在十六世纪的意大利人看来，“和平”必须是一位非常美丽的女性，它意味着“战争的结束”，而只有当身为军人的男性为女性美丽与温柔所迷惑并为之倾倒之日，才是战争结束、和平降临之时，所以，战神玛斯与维纳斯的恋爱画面，常常是和平的象征。波提切利就有《玛斯与维纳斯》之作。画中玛斯被解除了武装，裸露着身体躺着，在他身旁坐着美神维纳斯。此外，少女手持鸽子也是一种常见的象征和平的方式。当然，也还有把这类主题表现得比较粗野的，如1506年米开朗基罗雕刻的《胜利者》，为一裸体青年将一象征被征服者的老人扭屈于膝下。半个世纪后，乔凡尼·波隆那雕刻了《佛罗伦萨胜过比萨》（图207），以一裸体女性将一老者扭屈于自己膝下，与米开朗基罗的作品正好成对。两件作品都以同样方式表现了征服者的骄傲。后者那丰满壮实的女子既有男性的力量感，但又具备了女性的优美曲线和柔润肌肤，与乔凡尼其他类似作品一

样，显现出明显的官能美的效果。

## 三

### 1.沐浴中的女性

裸体艺术作品，除了表现神话传说、宗教故事或文学作品内容等以外，还有许多不一定有故事情节，或者仅仅是将生活中的一个很平常或很简单的活动或动作搬上画面，其中最常见的就是沐浴。本书前面已经谈到，随着男性中心社会的确立，随着男性自我肯定意识的增长，裸体艺术出现越来越多的女性。这是人类性意识在艺术上的反映，是私有观念、财产观念、占有欲望发展的产物。自从人类伦理进展到露体羞耻，社会文明发展到男女隔离以后，对异性肉体的窥视也成了人类占有欲念的一个组成部分。但是，这种举动照样为道德所不容，最后，这股被压抑的欲求又在艺术上得到渲泄。于是，现实生活中的沐浴活动，常常作为一种女性美的形态出现在艺术作品中。这是人类欲望抗争以至相互妥协的一种结果。当然，在文明社会主要表现为男性对女性的攻击与侵犯。前面已经提到，在许多民族流传的民间故事中，都有窥视女子沐浴的故事。文明时代的对女性的尊重，是由对女性的不尊重——也就是占有——演变而来的一种抽象的礼仪。在对异性美的赞赏中，往往在潜意识里依然存在一种占有欲。古代神话传说在客观上对这种潜意识的原始形态作了显浅的演绎。由窥视而生爱念，并最后终成眷属的故事，希腊神话、圣经故事和亚洲许多民族的传说都不乏其例。这些优美的故事，不但在口头传颂，而且还表现于造型艺术。

即便是宗教艺术也不例外。尤其是十八世纪以后的欧洲，这类题材更为普及，可以说，通过艺术家敏锐的目光和丰富的想象，人们的视线已经到达了社会生活中所有神秘的角落。

从古代希腊艺术开始，女性沐浴就曾经成为最令人喜爱的主题之一。沐浴的阿佛洛狄忒是流传至今最多的阿佛洛狄忒形象，这在前面已经列举不少这类作品。还有，前面提到的许多作品的故事，如“丽达与鹅”、“贝列突袭西谛斯”、“格拉乌可斯与史菊拉仙子”、“阿耳忒弥斯与猎人”等等，都与沐浴有关。此外，文艺复兴时期描绘沐浴的阿耳忒弥斯的作品，还有巴尔米吉阿尼诺1523年所作的壁画《仙女沐浴图》（图208），其中就以极富官能美的姿态表现了阿耳忒弥斯与仙女沐浴的画面。在圣经故事中，沐浴的拔士巴、沐浴的苏珊娜等等也是人们最热衷的主题。我国新疆地区的佛教壁画艺术中也有沐浴的仙女画面。形形色色的沐浴女性，反映了人类历史不同阶段、不同地域、不同民族的共同心理。与其他裸体艺术一样，享世的与原罪的旨趣在沐浴这个主题中也有所反映。希腊神话中有关内容的作品这里不必赘述。在《圣经》故事中，最典型的人物是拔士巴和苏珊娜。同样是表现沐浴的情景，但往往在美的追求后面还包藏着一种原罪的苦涩，所以画面常有一种悲剧的情调和说教的痕迹。《圣经·旧约》中记载，一天傍晚，以色列王大卫在阳台上散步，偶尔望见一个女人在沐浴，并深为其美色所迷。差人打听，得知是手下一位将领之妻。于是，大卫召她入宫，占为己有，并有意将其丈夫派往前线战死。后来预言家指责大卫此举不义，神必降罪。果然，他们的孩子在出生后不久即夭折。在中世纪，拔士巴被视为教会的象征。后来这个故事

也被作为道德教化的材料。十五世纪梅姆林曾经绘制了一套三连画，中央是“最后审判”，左侧是“苏珊娜与长老”，右侧则是“沐浴中之拔士巴”。它们被视作法庭上装饰用的“审判书”，苏珊娜象征正义，拔士巴象征邪恶。作品中右侧这幅《沐浴中之拔士巴》描绘她刚刚出浴，旁边侍女正准备以浴巾裹其身。窗外远处阳台上大卫王正在窥视。与此相类似，还有十六世纪布鲁沙索尔奇的《沐浴中之拔士巴》，也是将人物置于室内，虽然人物穿着浴衣，但有意袒露着左边胸脯。十六世纪末葛涅利斯·凡·哈雷姆的油画《拔士巴》(图209) 和波尔多涅的油画《沐浴中之拔士巴》则将人物置于室外的庭院中。同时还有两位侍女共浴，在哈雷姆的作品中侍女也同样裸裎，而且其中还有一位是黑人，以鲜明的对比表现出拔士巴美丽的肉体。在这些作品中，拔士巴虽然都是在沐浴，但并没有什么娱乐的趣味。相反，她表情都是那样严肃、阴沉，似乎是预示着一种悲剧的来临。最典型的还是十七世纪中期伦勃朗的油画《手持大卫王来信的拔士巴》(图210)，作品把人物置于完全封闭的幽暗内室，以亮色调突出了拔士巴的身躯。一位老年使女正在为她擦拭足趾，而拔士巴则手持大卫王的来信正陷入深深的沉思之中。这里的拔士巴，并不是美丽的少妇，而是一个中年妇人了。她身躯略显臃肿，脸上露出愁容。虽然手持大卫的情书并非圣经原意，但透过这母性的肉体和忧思，表现出了人类无涯的罪恶与苦恼，这里捕捉到的正是夏娃型女性的真谛。

与拔士巴相对应的人物是苏珊娜。圣经外典《达尼耶路传》中记载，犹太富翁幼阿伊姆的妻子苏珊娜一次在院中沐浴，对她一直存有邪念的两名长老躲在树荫下偷看，并伺机

出现，企图无礼。苏珊娜大声呼喊，他们只好逃跑。两名长老恼羞成怒并有意加害，到处造谣说苏珊娜私通男人。后经达尼耶路义正辞严的讯问，终于证实苏珊娜的贞洁。苏珊娜的希伯来语意是百合的少女，百合是纯洁的象征，所以在旧约中苏珊娜是纯洁女性的代表。早期基督教时代，苏珊娜常被视为解救灵魂的象征，到中世纪，也作为教会的象征，由于如上所述审判的缘故，又被视为正义的象征。文艺复兴以后，这种说教的意味日渐淡薄，通过绘画作品表现出来的苏珊娜沐浴反倒成为圣经故事中最富色情趣味的题材了。如十六世纪丁托列托的《苏珊娜与二长老》（图36）、十七世纪伦勃朗的《苏珊娜入浴》、十八世纪桑提尔的《沐浴中之苏珊娜》、十九世纪夏斯里奥的《苏珊娜与长老们》和二十世纪班顿的《苏珊娜与长老们》（图37）等作品，都是侧重于那种情欲心态的表现。画家以长老们同样的眼光在窥视着苏珊娜，画面都很具官能趣味。当然，随着时代的发展，人物形象也不断地变化。如丁托列托和班顿的苏珊娜，就有着很大的差异。前者是一个壮硕的富贵妇人，而后者却成了一个带有病态的城市女郎了。另一种方式是直接表现长老们的粗野动作，如十七世纪亨索斯特的《沐浴中之苏珊娜》，约尔丹斯的《苏珊娜与长老们》（图211）和十八世纪提波罗的《苏珊娜与长老们》等。画面的长老们都从后面偷袭，使之形成惊恐与挣扎中的裸女的表情和体态，更富有刺激性。尤其约尔丹斯的画中，苏珊娜弯着身子，以双手捂住自己饱满乳房的动作，与中世纪时代的精神内涵已经相去甚远了。

十六世纪初，沐浴还未成为必须关闭于密室的单独而神秘的行为。表现妇女们一起沐浴的作品时有出现。如路易尼

的壁画《沐浴的少女》就描绘了一群在野外泉水中沐浴嬉戏的少女。与此同时，在艺术作品中它常常还作为表现贵族妇女活动的一种方式。如库鲁艾的《沐浴的贵妇人》，就画了一位坐在浴缸中的裸妇半身像。画中模特儿就是法王亨利二世的爱妃黛安娜·摩安蒂雅。人物肩膀宽厚圆润，乳房如碗状。这种体形特点影响到后来的芳丹白露派，如其作品《加百利·德斯特勒与其妹》（图38）便是一例。两位妇人与上述库鲁艾作品中人物姿势相仿地坐在浴缸中，右边就是亨利四世的宠妃加百利·德斯特勒，左边则是其妹维拉尔公妃或巴拉尼元帅夫人。作品描画了一个非常独特的动作，即妹妹用手捏弄着姐姐的乳头，这引起了史家的浓烈兴趣。一般认为，这表示德斯特勒已经怀有身孕了，而她左手拿着的戒指，则表示国王对她的宠幸。人物的细腻光滑的描画，丰满圆浑的肩膀、碗形的乳房，加上这个神秘而诱人的动作，使该作成为表现贵夫人沐浴一类题材中最迷人的作品之一。属于这类画作，还有夏塞里奥1849年所作的《后宫的浴室》（图39）和艾鲁马·塔德马1882年作的《古罗马浴室》（图40）等。

自从芳丹白露派这类作品问世后，日常生活中各种各样沐浴图也渐渐出现了。这是描绘裸体女性的最好借口。尤其到后来沐浴逐渐变为在密室中的孤独行为以后，更加激发了人们对此神秘活动的想象。人们的视线不但触及露天泉水，宫廷浴缸，古罗马浴场，土耳其浴室，还深入到闺中浴盆之中。人们在一个既现实而又充满幻想的世界中得到了审美的享受，人类的情欲，超越了现实的道德规范而在艺术中得到了恣意的渲泄。如果说由芳丹白露派打开了普及沐浴图的缺

口，到十八世纪的罗可可艺术，则完全丢开了神话传说的“拐棍”而直接走向现实了。罗莫瓦1724年左右作的油画《沐浴的女人》（图212）算是一个最早的例子之一。画中的裸妇在侍女的扶持下入浴，这里再也不必要安排大卫王或二长老偷觑的情节，也无须渲染王妃的高贵气派了，日常生活中贵族妇女的沐浴情景直接搬上了画面。十八世纪以后，各种类型的沐浴作品大量出现。如以古代希腊罗马浴场为背景的画，就有维安1767年的《沐浴中的希腊贵妇人》（图213），夏塞里奥1853年的《古罗马浴室》，艾鲁马·塔德马1909年的《淘气的玩耍》（图41）等。其中《淘气的玩耍》画了两位浸在水中嬉戏的少女，互相泼水逗乐，把古罗马浴室的娱乐气氛表现出来了。描绘土耳其浴室的有安格尔1807年的《浴女》，1808年的《瓦尔邦松的浴女》，1859年至1863年的《土耳其浴室》（图42）。此外还有德巴·彭森1883年的《按摩》。安格尔一生以浴女为自己追求的其中一个主要的主题，给后世留下了许多形态极其丰富优美的裸女形象。其中《土耳其浴室》就是其晚年集大成之作。在造型上他极力追求古典的理想样式，如果说伦勃朗的浴女是典型的夏娃型的话，那安格尔的浴女则是典型维纳斯型的了，在这些形象中，充满了古典享世的意蕴。除了上述的古罗马、土耳其浴室等，还有马勒1810年的《哥特式浴室》和索恩1906年的《达拉那少女的沐浴》（图43）。前者描绘了在一哥特式建筑的幽暗室内沐浴的少女。后者则再现了瑞典达拉那地方的一种北欧民间的沐浴方式：在烧热的石板上泼水使之汽化以作蒸气浴，最后再以雪或冷水擦洗。作品通过粗犷的笔触生动地表现了北欧农村少女的健康美，与上述芳丹白露派所

画的矫揉做作的宫廷后妃或安格尔笔下那些蜷卷扭曲、慵懒倦怠的后宫佳丽有着明显的区别。

沐浴题材创作的展开，还造就了许多专门在某一个侧面去钻研的画家。上述安格尔之画土耳其浴室即为一例。与安格尔风格有一定联系但后来又超越了安格尔的雷诺阿，则以描绘户外大自然光色下的浴女著称。如1884至1887年的《大浴女图》（图44）、1904至1906年的《金发浴女》（图45）。鲜艳而透明的色彩，是雷诺阿独特的表现技巧。那一个个比例夸大了的丰肥裸女的柔嫩肌肤，在阳光下闪烁着斑斓的色彩，有如自然的果肉般饱满滋润，人与自然融合在一起了！这是生活中的女性，又是雷诺阿心目中理想的女性形象。她充满了生命与青春的活力，丰饶与美的内涵，同时也散发出一股强烈的肉感的魅力。二十世纪的波纳尔，更好地发挥了雷诺阿的特色。1935年作的《浴缸里的浴女》（图46）是他的代表作。光线透过水面，象穿过三棱镜一样使泡在水中的裸体闪烁着耀眼的灿烂色彩，红、黄、青、紫等等几乎是原色地交织在一起，溶成了一首色彩的交响诗。与雷诺阿的浴女不同，德加则以密室内的浴女著称，而且他主要是画那些单独在密室中沐浴的女性。1883年的《沐浴后》、1886年的《浴后·拭足的少女》（图214）和1890年的《跨在浴缸上的女人》等都是著名的作品。画中的女性都在专心一意地做着自己的事情，她们有如生活在另一个静谧而优雅的世界，除了自己以外，没有第二个人，从而把观者引到了一种超凡空灵的境界。德加有自己的理论，关于画中的浴女，他说过："她们好象在舐着自己身体的猫一样，是一种只关心自己身体的动物。过去我们所看到的裸女，多半在以让别人观

赏的前提下所画的，然而我所画的女人是只对自己身体关心，而不理会其他事情既单纯且聚精会神的人。就象这幅画中少女在拭足的情景，好似由门缝中偷窥而得。”作者对对象的把握和表达已经进到了一种自由的境地，从而创造了一种诗的意境。此外，比较写实的浴女作品还有海斯1844年的《沐浴的女人》，库尔贝1868年的《沐浴的女人》、《三个浴女》和布德尔1906年的雕塑《浴女》等等。

随着现代观念的出现，反映在沐浴题材的创作中也出现了人物形象的变化。被誉为现代派鼻祖的塞尚，也是一个野外沐浴主题的爱好者。不过，他笔下的浴女已经没有了人体准确形状和逼肖的肌肤，如1885年左右的《五个浴女》和1898至1905年作的《大戏水》(图215)等。尤其后者，堪称塞尚这类主题的代表作。大群浴女在树林下休憩，裸妇们的曲线与呈拱状的大树线条相呼应。人物肤色，也与天空、树叶、溪水、地面等颜色相协调，整个画面统一在一个旋律之中。这里画家要探讨的是大自然与人的和谐，是包括人在内的自然物的一种永恒的造型存在。记得乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》也曾经探讨过这个主题，但是，如果说文艺复兴初期是以一个特定的主题为借口去画一个裸体女人的话，那么到了二十世纪塞尚手下则完全相反，可以说他是借着裸体女人的形象去表现一种内在构成的旨趣了。毕加索1901年所作的《浴槽——蓝色的房间》等也是这种类型的浴女图。此外，还有借着浴女主题去表现某种装饰美的如瓦拉顿1892年左右的《夏日午后的沐浴》、威瑟曼1963年的拼贴画《浴槽》等。

### 2.梳妆中的女性

与沐浴紧密相连的梳妆，也是描绘裸体女性的一个常见的题材。梳妆，这项日常生活中极其平凡的活动，却广泛地引起了艺术家们的兴趣。在中国古代诗词和仕女画中就常见对女性梳妆的描绘。古今中外的一些风俗性绘画中也多有此细节。女性的梳妆，富有浓厚的生活情趣，并且常常反映出女性的一些细腻的心理活动。从造型艺术上说，女性的发型——不论是披散的或是经过梳理的，常常会使人产生某种特定的美感，所以一直为人们所重视。至于裸体艺术中的女性梳妆形象，自然更具魅力了。文艺复兴以后，梳妆的维纳斯之类的主题常常见于画面，尤其威尼斯派更显偏爱。欧洲艺术史上，提香、委拉斯贵支到鲁本斯等各家都有“维纳斯梳妆”之类作品传世。后来，生活中各种各样的梳妆女性也逐渐出现，并常常表现为与沐浴同时进行的活动。

比起沐浴来，梳妆这一行为是一个更为复杂的具有审美意义的活动，并且有着丰富的心理内涵。无疑，沐浴的行为，从客观上说是一个表现人自身的美的最好时刻，女性肢体的千姿百态，肌肤的圆转柔丽，都在这不知不觉中自然显现。此外，这种裸裎在主观上也会产生一种羞耻感，甚至有时还会引起某种感情冲动。但是，沐浴这个活动本身，毕竟还是一个并不涉及他人的事情。而梳妆则不同，它本身常常带有明确的审美追求，这是人类自炫心理在文明社会中的一种具体实践。尤其少女的梳妆打扮，其目的更为显著。人们力图通过这一活动，使自己吸引异性的喜爱，唤起社会的注意，从而确证自身的存在。这里显然也隐含了某种自我肯定的意识。由沐浴到梳妆，由袒裼到穿戴，由纯朴到装饰之

间，在主观上这是一个充满希望、而且相当兴奋的过程；从客观上看，这也是一个充满了神秘感的过程，是一个由隐秘到公开的一个不可思议的变化过程。正因为如此，它更能启迪文学艺术家的灵感，同时也更能诱发鉴赏者的情感与想象。各个时代都有女性梳妆的作品，诸如镜前的女人，晨妆的女人以至浴后梳妆的女人等等。特别是后者，多在深闺密室中进行，主人公无所顾忌，自由自在。她们毫无掩饰地在挖掘自身潜藏的魅力，追求意想中的美妙姿容。人的天性在这个只属于自己的天地里酣畅地流泻出来了。

1515年，贝利尼有《照镜子的妇人》（图216)之作。画一丰满的裸体少女的半身坐像，一手端着镜子，一手在梳理头发。她凝神注视着镜中自己端庄而妩媚的神态。微微上翘的嘴角，显露了一丝满意而羞涩的笑容。画面还留有一种古典的优美高贵痕迹。十六世纪中叶芳丹白露派的作品《梳妆的妇人》也是描绘了一个裸女的半身坐像，画中的人物照样是那种圆浑宽厚的特征。贵夫人一手捏着胸前的坠子，一手从宝石箱中拈出一只戒指。加上梳妆台上的蔷薇花等等，烘托出了主人的华贵。也许，这些动作与道具还是某种爱的暗示。这种带有寓意性的处理，使梳妆的画面产生了富丽而优雅的韵味和情欲的联想。与这种趣味相近，还有杜布尤鲁1602年所作的《梳妆》，将两组人物放在同一个画面上，表现贵夫人晨妆时的姿容。

十八世纪的华都描绘了许多妩媚娇嗔的女性。他所画的人物大多身材纤巧，柔嫩可爱。在一些梳妆图中，妇女那种为了推敲自己优雅姿态的大胆动作，常常形成了柔软秀美的曲线，使人物更显玲珑可爱。不过与此同时，也往往使作品

带有或多或少的色情趣味。1717年所作的《梳妆》(图217)即为一例。画中女人那种也许是对镜弯腰脱衣的姿态，带有明显的官能性。与此同类的，还有拉芙莲森1776年的《贵妇人的清晨》(图218)，也是描画一位妇女脱下睡衣的情景。半裸的上身、脸上的表情和四肢的动作等等似乎都有一种轻佻感。十九世纪后期，巴吉鲁的《清晨的梳妆》(图219)也属这种趣味。一位贵妇人刚刚起床，赤裸着身子坐在床上，两位女仆侍候着她的衣装。画面在装饰上还追求一种东方的趣味。

一个裸露着上身的女子，正弯着身子在梳理自己的头发。那头浓密的长发一直垂到腿上，完全遮住了她的脸。人们只看到她那似乎有点吃力的动作——这就是德加1887年左右作的蜡笔画《梳发的女人》(图220)。这是比较典型的梳头的动作。画中女子的头发有如瀑布一般从上面倾泻下来。妇女的头发，常常会使人产生一种特殊的美感，所以描绘美发、梳发姿态等等都是画家喜爱的主题。德加画中的那位女子，虽然我们看不见她的脸，但那副聚精会神的样子是可以想象的。由于美发、梳发是主要的描绘对象，除了象《梳发的女人》这样把人物的脸部遮住以外，在梳发的画图中还常常采取一种表现人物背面的方式处理画面，使历来很少出现的背面部位承担了主要表情的任务。同时，梳妆总离不开镜子，因此，画家常常还借用镜子这个有独特效果的道具，不但又画出了人物的正面部位，使画面产生了一种空间的深度，而且其光量、反照等效果都使画面增加了复杂的层次。这样一来，一个“完整”的人物形象被“组合”起来了，并具有一种特殊的情趣。德加1898年所作的《擦拭脖子的女人》就是一例，一个浴后的妇女坐在浴缸边，她一手拢起美

丽的长发，一手擦拭脖子上的水。由于用劲，背上出现了深深的沟纹。人物姿态生动而健美。艾克斯柏格1837年的油画《清晨的梳妆》（图221），更是把女性背部肌肉的“表情”描绘得淋漓尽致。在清晨的阳光下，一位妇女站在镜前梳妆。她下身围着晨装，裸露着的上身以背面出现在画面。镜子中反射出一副典雅的容颜。不过，最富于魅力的还是她的背部，雪白的肌肤在晨曦中透出了红色的光泽，那透明的深红色的双耳和闪着金光的耳环相互辉映，更使画面增添异彩。经过精心梳理后，一个精致的发髻出现在头上。她右手扶着髻，左手伸到桌上取发夹。由于头部与上肢的动作，导致背上的肌肉产生强烈的明暗对比，使人物显得特别优美而生动。与此同类，波纳尔1919年的《镜前的裸女》，1922年的《梳妆》等都很好地运用了这种手法，刻画了不少女性的背面姿态，而且特别着重光色效果的塑造。她的裸女在色光的反射中往往发出灿烂的光辉。

雷诺阿1895年作的《沐浴中梳发的女人》（图222）与他所作的浴女一样，画面都有一种特殊的韵味。《沐浴中梳发的女人》描绘了一个浴中裸女，她正在低头梳发，双腿夹着滑落的浴巾。人物的形象与动作逼肖自然，但那显然是夸大了的髋骨部位与透明莹润的肤色，以及那丰富多彩的织物的背景等，都可以看出作者是在力图追求一种自然的、永恒存在的“美”。这种以“美”来表现人类理念的特质，在夏凡诺的作品中更为显著。如他1879年的《海边的年轻姑娘》，188?年的《梳妆的妇人》等就是著名的画作。这些作品中的人物形象是写实的，但他又并不完全与上述学院派或印象派的手法一样去描绘自然，而是把精力更多地放在观念的表达

上。这些画中的少女形象、姿态和色调都很协调统一，甚至很相似。她们的组合，也不一定是生活中的一个具体情景。然而，这种超越现实的画面却常常引发人们的遐思。《海边的年轻姑娘》中描绘了三个姿势不同的半裸少女，其中一个背面立着，在梳理自己的长长的头发，另一个以肘支撑着身子，背面仰卧于海滩在遥望大海，还有一位枕着自己金黄的秀发正面侧卧着。三个人似乎各不相干，各有心事。作品展出时，当时的一位象征派诗人在评论文章中写道："从这些彼此酷似但各摆出不同姿势的女人中，岂不是可以看出同一个女人的三种不同姿态，即背面立姿，正面及侧面卧姿；而且，岂不是更可以看出同一个女人的三个不同时候的三种不同的行动，即青春时际的、招呼时候的及等人时候的形态；再者可不就是可以看出一个女人'飞跃'之后返回至自我省察，为着性的永恒的矛盾淌下眼泪时的姿态？"甚至说，这画就是暗示着瞬间和永恒。到了毕加索的手下，这种观念的意味更浓了。他1906年的油画《梳妆》已经完全脱离了传统梳妆的表现形式。画中一站立的裸体女性正在举手梳发，另一位女子持镜对面而立。虽然也是表现梳妆，但是，除了人物动作以外，周围环境、身边道具全被删略了。画面借着人物动作的构架以及色彩的对比，表现出了一种和谐与自足的心绪。

### 3.女性诸相

裸体艺术发展到十八、九世纪，又到达了一个高峰。与希腊古典时期、文艺复兴时期两个高峰中借助神话传说内容来创作的特点有别，可以说，在日常生活中所有适合于裸体

人物创作、尤其是裸体女性表现的情节、活动或动作，都被“挖掘”出来并使用“净尽”了。人们完全摆脱了文学故事的限制而面对现实中的男男女女，特别是少妇少女。于是，社会的所有角落，只要适合裸女存在的，在艺术上都会有裸女置于其中；人生的种种形相，只要有利美的追求的，在艺术上也就会有裸女以身显现。人自身的审美领域，随着社会的发展、随着人类更广泛的审美需求而得到更大的开拓。除了上述的沐浴、梳妆以外，生活中各式各样的女性还以种种形相在艺术中争妍斗丽。

描绘宫廷贵族妇女是十八世纪的一种风气。法国路易十五时代，宫廷内和贵族府邸中流行以肖像画作装饰。这些画中的人物有不少就是贵族妇女的裸体形象。当时的布歇是一位最受宫廷欢迎的艺术家，曾被选为“国王之首席画家”。其中代表作有1752年的油画《沙发上的裸妇》(图47)。画中的模特儿是法王路易十五的爱妃路易斯·穆尔菲。在绘制这幅画时她才十八岁。画面中的她显出一副天真的少女的神态，以肘抵着扶手趴在一张豪华的沙发上，两腿分开。这个动作以及那洁白晶莹的裸体，使画面在优美中透出一种色情的趣味。路易十五时代，法国宫廷贵族们还喜欢妆扮成神话中的各种神祇的姿态来画自己的肖像。由于历史上的希腊神话中的神都以裸体出现，形成了欧洲人对裸体美的神圣观念，所以在当时只要是以神话中神祇的形象出现，即便是裸裎自己的肉体，也不会被认为是羞耻的事情。于是，上至国王与后妃，下至贵族及其妻妾等等，都有这类裸体肖像传世。如那帝叶1744年作的油画《扮成赫柏的修如公爵夫人》，就是描绘年约二十岁的修如公爵夫人的扮妆形象。她相貌美丽，

裸露着丰满的肉体，与人们想象中的青春女神也相吻合。这类作品还有如吉洛特1799年左右的油画《扮成达娜厄公主的郎格小姐》(图48)，人物的娇嫩肉体表现得非常诱人。还有，卡诺法为拿破仑的妹妹所作的裸体雕刻像《摹仿维纳斯的宝利娜·波尔凯塞》(图223)则表现了一种古典的趣味。此外，也还有以后宫人物为主题的创作，如安格尔的油画《大宫女》(图224)，作品完成于1814年，宫女支肘侧坐于床上，既写实而又夸张。人物肌肤光滑柔丽，似能感到血液在其间流动。一条弧形的脊椎骨显然是超出了应有的长度，但是，就是这个弧形定下了画面优美造型的基调。眼睛的圆形、乳房的圆形以及脚后跟的圆形相互呼应，加强了这种优美的效果。此画不但是安格尔作品中的佳构，而且还是近代裸体艺术创作中具有代表性的杰作之一。1839年的《土耳其宫女与奴隶》(图49)，描绘了一个正在倾听女奴弹琴的躺着的宫女。那扭曲多姿的体态与丰腴白皙的肌肤，给作品带来了浓厚的官能美。后来，到马蒂斯1923年左右的作品《懒散的宫女》和《有铃鼓的裸女》(图50)则完全侧重于一种色彩情绪的表现了。

除了皇家贵族以外，市民阶层的妇女，尤其那些深闺中的女性，也随着时代的变迁纷纷进入了画面。闺房是女性的独立王国，对外界来说也是一个神秘的领域。在这个独立王国中，她们可谓自由自在，不论是休憩、玩耍、更衣、等待乃至高兴欢笑、忧伤落泪和无聊抑郁，都可以恣肆纵横，随心所欲。人们以极大的兴趣去想象这生活的一隅，去欣赏那女性感情自然流露时的种种姿态。希腊神话中达娜厄的故事见诸画面，为深闺中的女性登上画坛拉开了序幕。到近代，画

家的视线进入平民的闺房后，更是各具风韵，多彩多姿了。凡·诺1650年作的油画《意大利式的就寝》，就描绘了一个健壮的妇女掀开床上的被单的情景。她全身裸露，但头上却戴着一顶睡帽，背面而立，回眸一笑，很是诱人。弗拉哥纳尔1765年左右的油画《玩饼干》中，画一少女在床上逗小狗的闲逸情景。衣着有意袒露，显出了人物的自由自在，但也使画面带上了某种色情的因素。此外，摩尔1890年的油画《仲夏夜之梦》则描绘了闺房中四个裸女的不同姿态，以创造一个富于理想的装饰美的环境。

然而，这个时期更为大量的是那些无需一个具体的情节或主题，也许是随意取个名字为标题，或干脆就是诸如“躺着的裸女”、“坐着的裸妇”之类的女性形象出现。女性诸相，这时真是应有尽有。人们所关心的，正是这种各具姿态的裸体女性本身的美了。自从乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》出现以后，以她为模式的“躺着的裸女”之类的作品层出不穷。但是，作为近代赋予现实意味的裸女，哥雅的《裸体的马哈》（图51）可算是一个先躯。在当时封建思想比较严重的西班牙，是禁止裸体绘画的。但是，对于皇家宫廷自然是一个例外了。在为数极少的裸体艺术中，两位宫廷画家为西班牙及欧洲艺术史留下了既稀有而又珍贵的作品——委拉斯贵支的《镜中的维纳斯》和哥雅的《裸体的马哈》。《裸体的马哈》约完成于1798至1805年间。画中一少女以掌枕头，斜卧床上。人物俊俏，形体饱满，是一幅很具官能美的杰出作品。“马哈”是西班牙语“俏女郎”之意，模特儿据说是阿尔巴公爵夫人。作品面世时也引起许多议论，有人猜侧她是哥雅的情人，也有人认为她是当时的首相的情人，甚至

作者还因此遭受过法庭的审问。但是这一切对作品本身并不重要。值得重视的是，画面既非以往那种古典神话式的理想的美，而又不同于上面提到的诸如华都、布歇、弗拉哥纳尔等的所谓“寝室画”的色情趣味。他把现实的裸体美的表现比较突出地提到裸体艺术领域中来了。

在法国，这种现实性在柯罗的作品中也很突出。如他1855年左右画的《仙女卧像》（图52），虽然从标题、构图、背景到人物姿态上都与乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》相似，但画面的人物明显是一个现实生活中的少女。他所画的风景中的少女之所以既与古代大师的不同，又与同代画家拉开了距离，也正是由于这种鲜明的现实感。如同代的布克洛等人的作品，多半是将人物画好以后“安放”到大自然中去，而柯罗的作品则在自然中将人物与环境融为一体了。自柯罗始，裸女主题创作的现实性在一段时间以后都趋向于以城市生活的表现为特征了。1885年雷诺阿的《裸女坐像》（图53），把少女安排在水流湍急的小溪边，丰满的裸女在阳光下表现出桃红色调的鲜艳多彩的肉体，与背景的天光水色相互映照、浑厚而透明。虽然画面还有那种理想美的追求痕迹，但现实的意味更强烈地溢于画面。生活中的少女通过画家强韧的结构追求和简明直率的表现，充分地显示了自然所造就的人的美质。修拉1888年的油画《摆姿态的女人们》（图54），则借着三个不同姿态的女人去表现大自然的特殊光色效果。以点彩的方法塑造出了人物的质感、量感和空间感，显示了人物肌肤与环境溶合的特异情趣。二十世纪初，莫蒂利安尼则以自己强烈的个性出现于法国画坛。他的作品充分发挥了线的塑造力和强烈色彩的感情效果，从1917

至1919年间就创作产生了一系列的裸女佳作。它们大多采用比较直观的标题，如《展开双臂横卧的裸妇》(图55)、《坐着的裸妇》（彩图56）等等。作品构图独特，经过变形以后的人物形象多是布满着画面，四肢也往往被截于画外。画家以富于量感的线条，单纯强烈的暖色调表现了一种青春的生命活力和一种向体外无限延伸的意念。其中《展开双臂横卧的裸妇》中的模特儿是画家的好友、诗人波罗乌斯基的妻子安娜。在作品中，人物以一种懒洋洋的欲睡姿态横躺着，两臂自由张开的大胆放任的动作，使画面的线条产生了一种扩展的力量感。富有光泽的粉红色肉体以及人物松弛惬意的姿态，使作品的官能美与强韧的力度感很好地揉合在一起，形成了莫蒂利安尼在近代裸体艺术中的鲜明特色。此外，奥地利的克里木特则以一种更富于装饰意味的变形处理画面，如《达娜厄》和《红鱼群》（图57）等。

在大家热衷于都市题材的时候，有一个人却有意避开繁华与喧闹，悄悄地来到南太平洋的海岛上作画，他就是高更。作者画了许多带有金黄泥土色调的当地土著妇女的裸体作品，给巴黎画坛吹进了一股清新的异乡气息。如1892年的《哎呀！你嫉妒么》（图58）和1896年的《有芒果的女人》等。画中那些妇女的粗壮身躯、古铜色的皮肤和背景的强烈色彩对比，使作品充满了浓郁的原始美。后一幅曾用当地语言命名为《美丽的女王》，高更对该画极为得意，他在给友人的信中说，“相信较之以往任何作品为佳”，就色彩而论，“从未产生过如此庄重的响声”。另外，这个时候也依旧还有人热中于以神话题材和古典风格来表现裸女的，如布克洛1902年的油画《山林女神奥丽雅得》(图59)，就以其

巨大的场面给人留下深刻的印象。作品虽然名为山林女神，但实际上是借此标题在画面上展现出了数以百计的裸体少女的形象。她们翩翩起舞，千姿百态。人群由地上腾空而起，逐渐上升成箭形直插云端，景象蔚为壮观！虽然人物塑造带有学院派的拘谨，但画面的宏大气魄却给人留下深刻印象。如此构想和处理，是以往神话题材创作所没有的，这显然是二十世纪新观念的产物。

裸体艺术的发展，还使社会风俗图景、平民日常生活得到了更为细致的表现，女性诸相在现实的社会氛围中更自由地舒展开来。1863年马奈《草地上的午餐》（图225）就是一幅具有代表意义的作品。画面表现了一组人坐在林荫草地上，其中两个男人着衣，而女子则以全裸形象出现。远处溪边还有一女子在洗足。这裸女的模特儿是维多利奴·慕兰，男子分别是马奈的胞弟与内弟，后者也是一位雕塑家。画面表现一种闲适的生活图景，并以强烈的明暗对比衬托出女性裸体的美。有人在回忆录中写道，马奈在塞纳河畔目睹了浴罢上岸的数名水浴女子，触景生情，宣称宜画裸体作品。所以该作最初曾以《水浴》的标题送沙龙，但遭拒绝。后来在落选作品中展出，并因此而掀起了一场风波。当时遭非议的主要原因，就是马奈竟将生活中的男女人物以现实的图景为背景搬上了裸体艺术的画面，有伤风化——因为历来裸体人物只能以神话或历史故事形式出现，即便是国王贵族本身或他们的后妃妻妾，只要是模仿神话中的人物形象，就是将自己赤身露体地展现于画面，也不会被认为是羞耻和有伤风化的。马奈的作品，开始冲破了这一形而上学的陈旧观念。马奈的另一件引起非议的作品是同年所画的《奥林匹亚》（图

226），其原因被认为是描绘了妓女的生活。画中一裸体女子支肘倚枕卧于床上，黑人女仆捧着一束鲜花侍候床边，似是表明客人所赠。“奥林匹亚”的标题，是来自一位评论家的题诗中的人物名字。她头上扎着绸花，脖子挂着坠子，手腕戴着金镯，脚上还套着丝织的拖鞋。人物的姿态，与乔尔乔内、提香的维纳斯和哥雅的马哈一脉相承，尤其与提香《乌比诺的维纳斯》接近。她雪白的肉体在黑人的肤色与深沉的背景衬托下显得特别动人。马奈的这两幅作品引起争论，有居于道德上的原因，也有居于美学上的理由。应该看到，在马奈的创作动机中，存在着风俗的现代性。他在以十九世纪的时代关心去审视和再现裸体女性，这是显而易见的。对他的抨击，自然较多的是出于社会固有的陈旧意识，但美术史家所谓纯然追求色彩与形态的现代视觉革命之辩，亦未免失之偏颇。最后作品还是以其自身的艺术价值在历史上取得了应有的地位，这是最公正的结论。

其实，表现妓女的题材在历史上并不罕见。妓女是私有制度的产物，人类的性行为通过她们而商品化了。但是，与妓女有关的活动在人际关系中毕竟与感情有着最密切的牵连，所以历来都受到文学艺术家的重视。而且，以描写妓女以达到诲淫目的者毕竟是极少数，大多数文学艺术作品是借此人物复杂心理描绘，去反映社会问题、抒发个人情感甚至是倡导道德教化的。圣经中抹大拉故事即为一例。1878年吉尔威克斯的油画《青年罗拉》（图60）也是一幅描绘妓女的作品，它以诗人谬塞的诗为题材：青年罗拉在他准备自杀的前夕，与一位美丽的妓女共度春宵。翌晨妓女觉察青年心事，即将项链归还他，但青年笑而拒之，饮毒自尽。作者以

非常优美的画面再现了这个富于人情味和浪漫色彩的故事：一个面容美丽、身材苗条的少女仰卧床上，她还在梦乡之中。地上堆着褪下的衣裙。刚刚起床的青年打开阳台的窗户，清晨的阳光洒在少女裸裎的躯体上，显得特别迷人。青年回首凝视着这个令人陶醉的场景，禁不住心潮澎湃，在生与死之间作着最后的抉择。1885年罗丹的雕塑《欧米哀尔》则从另一个侧面表现了妓女：一个老妇人背着一只手坐着，低首顾盼自身枯瘦的躯体。她看着自己那干瘪的乳房、下垂的小腹，也许是在追悔既往放荡的年华，也许是在感叹世间不平的人生。这种妓女题材的表现，显然在道德上和美学上都有其特殊的价值。此外，罗特列克和卢奥等画家还以画妓女著称，他们的作品中的人物常常以怪异的表情出现，大多寄托了作者对这些不幸女性的同情和对社会罪恶的愤慨，如前者的《穿袜子的女人》和后者的《娼妇》等等。

还应提到，在画家的视线钻进生活中的各个角落的同时，也并没有忘记自己周围以及有关的人物。画家与模特儿等也常常成为描绘的对象。传说中的匹格马龙与加拉蒂雅的故事，至少在十八世纪就为艺术家所喜爱。故事中大雕刻家匹格马龙爱上了自己雕刻的加拉蒂雅，祈求神赐予她生命，维纳斯感于他的真诚，果然让他如愿以偿。十八世纪法可奈即有著名雕刻《匹格马龙与加拉蒂雅》（图227），十九世纪巴尔吉利尼也有油画《匹格马龙与加拉蒂雅》（图228）之作，都很出色地表现了少女优美的裸体和雕刻家惊喜的神态。大卫的油画《描绘美丽康贝士贝的阿贝勒士》（图229）表现了另一个画家故事。传说中古希腊最优秀的画家阿贝勒士受命为亚历山大王的宠妃康贝士贝画裸体像，但当她那美

妙的形体袒露眼前的时候，他立刻为之迷惑。画家的情思很快为大王所察，并慷慨割爱，将康贝士贝赠予这位自己所敬重的朋友。画面以古典的美表现了康贝士贝和亚历山大的裸体。此外，还有人把芙丽涅的故事搬上画面。芙丽涅是古代希腊雅典最著名的美女，前面谈到，普拉克西特列斯就是以她为模特儿而雕刻了千古流芳的《尼多斯的阿佛洛狄忒》的。但不料却因经常充当模特儿而被法院传讯。据说，一次在法庭上画家毅然将她的衣裳掀开，众法官在这美丽的裸体面前呆住了，无不叹服她的魅力，终于因此而宣布她无罪。席罗姆的《法庭上的芙丽涅》(图61)描绘了一个裸体少女立于画面前景，她因突然被当众揭去衣裳而感到羞涩，下意识地以手臂遮掩面部。少女丰润的肌肤和一时无所适从的姿态都表现得非常生动。另外，库尔贝的《画家的画室》，二十世纪毕加索的《画家与模特儿》等等都是这类题材的作品。

最后要谈到的，是罗丹1890年所作的青铜雕像《神的使者》。熊秉明在《关于罗丹》一文中有一段精辟的论述：一个粗实的女体，被一根铁柱从背部支撑在空中。她把两腿尽力劈开，而且还用手使劲扳住右腿，袒露着自己的性器官。她没有头，没有左臂，整个人体悬浮在空中。她是那样的神秘，却又含有几分壮烈。她“象一个符号，一朵鲜花，一个箭靶，一个谜。人对生命发生了终极究竟的问题，神不给回答，而创造了女人。她向我们的肉与灵作奇异的蛊惑和召唤。”“这样打破一切因袭的禁忌，扫荡一切掩饰与遮拦，赤裸裸地坦敞了阴性的形象，使我们坦然凝视、畅然神往，该是男性潜藏着的原始欲求吧。忘掉一切羞怯和约束，把隐藏着的现出来，献出来，给阳光，给爱者的眼光，也是女性

潜藏着的原始欲求吧。”罗丹的这件雕塑，在某种意义上看来，可以说是从文艺复兴到十九世纪末二十世纪初这段历史时期中，裸体艺术发展到极至的一个标志。从再现生活中的具象形象的角度言之，凡是人的视觉所能感受的，几乎都画到了；所有能够达到逼肖自然的技巧，几乎都使尽了。人们通过各个生活的不同断面，对人自身的美，尤其对女性的美作了极尽的追求。犹如《神的使者》所体现的，人类的本能欲求，得到了几乎是文明社会以来最大限度的自由渲泄。然而，随着这种极限的临近，一个新的不平衡的心态也即将到来，于是，人类又进入了一个新的变态期。

# 六 反 思

**1.简单的回顾**

十九世纪末至二十世纪上半叶，西方社会发生了巨大的变化。大工业生产给人类带来了现代文明，但同时也给社会带来了畸形。在这种物质万能、机械优先的社会中，人类的尊严失落，新的道德观念破坏了传统的生活自然环境，引起了人们对现实的怀疑与不安。再加上两次世界大战的灾难在人们的心灵中留下了难以磨灭的阴影，导致了两千年来由神所支持的价值观念的逐渐崩溃。与此相关，现代科学，如现代数学、物理学、空间学说等等的成就，促进了自然科学和社会科学的迅猛发展，同时也向人类提出了新的问题。人类的视野不论在宏观世界和微观世界都有了很大的拓展。譬如，不但象爱克斯光这种可视的形象把人们带到了从未见过的奇异世界，而且如相对论等学说还迫使人类作出更多的抽象思考。从科学到哲学，都试图把所有的价值及个人存在的理由问出一个究竟。从康德到萨特，从尼采到弗洛依德等等，他们的理论对固有的观念都是一个新的冲击。人们又深深地陷入一种精神压抑的境地。这种压抑虽然与中世纪慑于神的威严在表面上不同，然而，出于对自然力的误解而产生的对神威的畏惧，与出于对现代物质生产和意识形态畸形而出现的惶恐在本质上是一样的。于是，一切固有的

秩序都混乱了，原来的心理平衡也破坏了，人类又进入一个变态期。现代艺术的出现，就是这种变态的反映。

从《罗塞尔的维纳斯》等母神的制作到现在，广义地说，裸体艺术发展已经有两三万年的历史了。人类创作了无法数计的裸体艺术作品，他们与其他艺术作品一道，构成了人类社会的宝贵精神财富。人类以极大的热情，去创作、欣赏这些裸体艺术，并不避讳自身的本能需求。既透过他们表现思想、意境，表现哲理、诗情，也依借他们体现着人类生生不息的本能，体现着无穷的创造本能。这是人类特有的伟力，它四出突进、放荡无羁；它是永恒的，又是异己的，它既是人类进入文明的一股动力，但又是文明所要加以钳制的对象，它们是对立的，又是统一的。在人类历史的长河中，这种统一常常被打破，新的对立不断产生。这种矛盾的飞跃连续出现的过程，也是艺术不断向前发展的过程。当然，伴随着历史前进的洪流，在这个长河中也难免会有起有伏，甚至有时还会激起波澜。但是，历史毕竟是不以人们的意志为转移，而艺术也必定是循其自身的规律向前发展的。当我们对这一切作冷静的科学探讨的时候，历史，自然是一个很好的借鉴。这些起伏与波澜，不论在艺术活动或是社会生活中，在东西方许多民族的历史中几乎都留下了痕迹。从艺术活动本身的角度看，前面关于维纳斯在古典希腊时期和文艺复兴时期的两次演变已经谈过。这里不妨再从与社会生活中伦理观念矛盾的角度作一简单的回顾。

在古代希腊，有开明的政治制度，民主自由的社会空气，有裸体竞技的传统习惯。但是，正如前面所谈过的，裸体女神的出现却是比较晚的事。如具有代表意义的女神阿佛

洛狄忒的裸体雕像一直推迟至公元前四世纪才出世。而且，围绕裸体的尼多斯的阿佛洛狄忒的雕像，就引起了一阵小小的风波。此外，就是在这个几乎处处可见裸体雕像，天天可见裸体运动青年的世界，也曾一度对裸体女模特儿不能容忍。那位因美貌出众而经常被请作模特儿的雅典美人芙丽涅，竟以有伤风化的罪名被控告。不过，有趣的是在后来开庭审判时，居然又是因为她的美貌而宣告无罪。中世纪，对裸体的禁绝是众所周知的，这里不必赘述。不过，在"文艺复兴"这个轰轰烈烈的伟大时代，也曾出现过类似的波折。米开朗基罗画西斯廷祭坛的壁画《最后的审判》时使用了裸体。这里背离了传统的教会观点，突破了禁欲主义的规范，超越了基督教以肉体代表"罪"的意义。在画中，不管是被拯救的人还是天国圣者，甚至基督本人都以裸体来表现。那有如竞技者一般的充满了感情和力量的裸体人物形象，给画面带来了一种雄伟而悲壮的气势。这里浸透着作者浓烈的民主思想和顽强的斗争意志。在西方，以女性为主和侧重享世旨趣的裸体艺术创作总体中，佛罗伦萨派，尤其是米开朗基罗如此热衷男性形象的塑造，如此侧重对人的真实性和悲剧性的追求，在艺术史上是非常突出而且难得的。这里表现的是米开朗基罗的思想、哲学、意境和诗。但是，也正因为如此，围绕这幅巨构的制作，也展开过曲折的斗争。作者在创作的过程中和作品完成后都曾遭到宗教统治者以及作者自己的敌人的排斥和攻击。他们认为裸体是亵渎神灵，说这种画只配挂到浴室里，并要米开朗基罗将裸体改成着衣的。不过，他并没有妥协，相反还以画幅为武器与对方作针锋相对的斗争。作者凭着自己非凡的记忆力将画中个别丑恶角色画成了那些恶意诽谤者的形

象，当然同样都是赤身裸体的了。同时，又将画中被剥去人皮的遇难者的脸部画成了自己的相貌，以此来表示自己的压抑和愤懑。这一还击很奏效，对方气急败坏地往上告，官司一直打到教皇处。但毕竟是时代前进了，而且米开朗基罗本人当时也已经是一位很有影响的大画家，所以教皇还是肯定这幅宏伟的杰作的。但为了缓和矛盾，最后只好背地里请另一位画家去作些小修改——画一些飘带将性器官遮住。这场官司算是了结了，但可怜那位执笔修改的画家竟因此而落得了一个"穿裤子的画家"的诨号，并以此流传于世，致使他的真名实姓反倒为人所忘却。

在法国，一直到近现代都还有类似事件发生。例如十九世纪下半叶，巴黎歌剧院正门安放了雕塑《舞蹈》。作品表现一群裸体女子携手游戏，环绕其中的是一个手持小鼓的少年。这里体现了一种纯洁的青春美，流露出一种超脱凡尘的愉悦。但是，在雕像面世之初，竟有人在晚上用手帕将裸体的一些部位遮盖起来。尽管欧洲素有欣赏裸体艺术的传统，但居然也还有这类事情的发生。这虽然与上述的诉诸官府的表现形式不同，但从观念上还是一样的。除此之外，还有一些是发生在画展上的冲突。如前面提到的马奈的《草地上的午餐》、《奥林匹亚》等作品展出时，都曾引起过社会的哗然和理论上的争吵；莫蒂利安尼在一次画展时也曾被警方以"有伤风化"为由强令撤去五幅女裸作品，作者还曾因此而一度被拘留。毕加索的一次作品展览中的一些版画也曾遭到过类似的非议。诚然，上述这些作品在不同程度上都表现了比较明显的官能刺激。但是，在此以前欧洲大量传统作品，不管是裸体的或是非裸体的，有的比他们在这方面表现得更

为明显和严重，为什么又能为官方、民众甚至宗教当局所容许甚至用作教化宣传的工具呢？为什么一些国王贵族、后妃妻妾可以将自己的龙躯玉体裸裎于肖像画上而又不以为是有伤风化呢？这里面原因很复杂，但其中有一个很奇怪的观念上的因素，或者换句话说是一个开脱的理由，即是以往的一些传统作品的人物是表现天上的神，而现在他们的作品所画的是地上的人。神是圣洁的，人是凡俗的。人们借着这“地上”与“天上”的“隔离”，为自己制造了一个道德自我完善的空间。于是，希腊神话、圣经故事中大量与性爱有关的故事，被文艺复兴后威尼斯画家、北欧画家以极肉感的形式表现出来，这些都是容许的。而后人的作品因出现了生活图景的现实安排却在一个时期遭到非议。对前者可以将艺术与现实分开来看而备加崇奉，对后者却又将艺术与现实混为一谈而予以指摘，这是特定历史时期的一种矛盾现象。虽然很短暂，但是反映了观念的转换要比现实的变革困难得多。但是，事物总是沿着自身的规律发展的，尽管波澜迭起，但裸体艺术依旧沿着自己的规律不断前进。后来的印象派画家，为了突出人物的真实感、光色感，反对矫揉做作、摆架式，他们非常强调刹那间的自然形态的捕捉。如前所述，德加在描绘沐浴的女性时，竟公然提出要画出“好似由门缝中偷窥而得”的感觉等等观点。如果撇开上述大前提，这种说法本身自然就已经是有伤风化的了。

在苏联，本世纪四十年代也产生过类似论争。当时苏联著名的雕塑家穆希娜就曾撰文为裸体艺术作过有力的辩护：“现在我们有一种不健康的清教徒的倾向——害怕裸体。为什么我们的观众可以允许看前辈大师们的裸体，不准看苏维

埃画家笔下的裸体呢？如果用这样的逻辑看问题，我们就要否定所有古代和文艺复兴的艺术，关闭所有博物馆。……人体是雕塑中基本和唯一的表现手段，因此，雕塑中最有感情和最有力的形式便是人体。裸体能最充分、最真诚、不隐蔽地表现人的情绪和内在的面貌（不是一切都可以加上裤衩的）”。

在亚洲，这种矛盾更加尖锐。本世纪初，日本、中国都同样产生过这类风波。三十年代，丰子恺在一篇《日本的裸体画问题》的文章中，以自己在日本的亲身经历和摘引大量当时日本报刊文章记述了这场斗争。有趣的是，在日本，艺术与现实的矛盾方式在某些方面恰恰与欧洲相反。据作者描述，在当时日本的生活习惯中，有男女共浴的公共浴池，水池上悬挂一布帘，大家相安无事。在日本家庭中，沐浴也并非要绝对避人。作者一次访友，为他开门的竟是正在沐浴的女房东，她并不加遮掩，而且还大大方方地向客人略表歉意……但是相反，对艺术作品的裸体却不能容忍。当裸体雕塑最初在展览会出现时，居然引起警方的干预，最后只好在雕像的腰间缠上布条，钉上树叶，甚至将男像的性器官打掉等等，以这些妥协的方式才得以展出。尤为有趣的是，有的作品还得特由警察署指定观看的方向，如："注意：此像只准从前方看，不准从尻部窥探"等等，这就是当时轰动过日本社会的所谓"腰卷事件"和"阴茎切除事件"。

在中国，二十年代也曾因模特儿问题掀起一场轩然大波。当时刘海粟在上海美专首倡使用裸体模特儿。此举惊动了官府和封建卫道士，他们对此大加挞伐，罪名也是"败坏风化"。事情越闹越大，甚至当时的大军阀、五省联帅孙

传芳都亲自出面弹压。他起初给刘海粟写信："……生人模型，东西洋固有此式；惟中国则素重礼教，四千年前，轩辕衣裳而治，即以袒裎裸裼为鄙野。道家天地为庐，尚见笑于儒者。礼教赖此仅存，正不得议前贤为拘泥。凡子当以适国性为本，不必徇人舍己，依样葫芦。东西各国达者，亦必不以保存衣冠礼教为非是。模特儿止为西洋画之一端，是西洋画之范围，必不以缺此一端而有所不足。美亦多术矣，去此模特儿，人必不议贵校美术之不完善。亦何必求全召毁，俾淫画淫剧易于附会，累牍穷辩不惮繁劳，而不能见谅于全国……"①不过，尽管软硬兼施，刘海粟并未屈服。这场斗争也得到了社会进步舆论的支持，最后以胜利而告终。

上面列举的都是历史上的一些曾经轰动一时的事件，但在人类发展长河中它毕竟还是一个小小的波澜。而且，诸如日本的规定观看方向等做法，现在回顾起来未免太有趣了。尤其联想到日本现代艺术的发展和繁荣，更可见出历史进程之无法为人的意志所左右。作为人类一种特定的审美意识，它伴随着人类最原始的两种生产的本能动力的产生和发展。这股动力为人类带来了文明，而文明反为它送来了桎梏。原始时代我们的祖先在制作、使用和欣赏裸体艺术时，毫不忌讳自己的性意识。到了文明社会，许多人却羞于承认它。尽管这已经是以升华的形式体现，但人们在探究它的本源时也小心翼翼地绕开，或者为它披上一层圣洁无邪的面纱。恰如康德的"不以渴者的眼光观泉水"为比喻。然而，当有人需

① 1926年6月10日上海《新闻报》：《孙传芳与刘海粟论模特儿书》。

要对它加以限制的时候，却又过分地夸大了其中性的因素，诸如加上“有伤风化”之类的罪名。不但是特定社会的统治阶级是这样，就是不同流派的艺术家之间的争执也常常以此为口实。如安格尔就曾指责鲁本斯是“卖肉的”，并说他的作品整个就是“肉铺”。然而，我们从安格尔局限在古典的题材和样式而言，他的作品是僵化的、冷冰冰的。但从他一些具体的裸体人物形象中也不难看出，他本人也很强调那种胀鼓鼓的肉体的塑造。尤其那些女裸体的丰满和光滑的描绘效果和众多裸女布满画面的构图，也未免不是“肉铺”。而且，那些慵懒倦怠、忸怩多姿的宫闺浴女，本身就透出了作者对肉感的强烈追求。然而，历史在前进，艺术也不断向前发展。十九世纪末二十世纪初，人们越来越正视艺术发展的客观规律，越来越尊重现实的真诚了。甚至不少艺术家以宗教的虔敬去对待自己的追求。如果说安格尔的艺术还蒙上一层古典的面纱的话，到了罗丹，就完全甩掉了这块遮羞布。他无视固有观念的种种障碍，潜心在现实中“发现”美，在人体中挖掘深邃的精神内涵。在罗丹的工作室里，常常同时有几个裸体模特儿来回走动自由嬉戏，从这些瞬息万变的优美姿态中不断获取灵感。他以敏锐的目光捕捉每一个令自己感动的姿势和动作，并以特有的狂热把它们凝固在各种媒介中。尤其他那对肉体美的敏感，在他大量的以性爱为主题的作品中更是得到了鲜明的表露。从他的许多细腻、夸张的肉体表现中，又几乎回到了原始的坦率。罗丹的一些作品刚问世时，曾经被认为是粗鲁、夸张、不修边幅、非雕塑性的，“有教养”的人对此而“望而生畏”。可是，四五十年后，人们却无不为之陶醉，罗丹的名字也从此闻名遐迩。罗丹以

及与他同时代的一批艺术家们，似乎是有意"忘却"或忽略那历史上曾经出现过的波澜，又把人类的欲求与哲理作了最自由、最大胆的表现。不过，尽管从历史上看他们无疑是一批勇士，然而，当新的纪元到来之时，这种勇气却已成为多余了。

**2.新的苦恼**

就裸体艺术自身的历史而言，发展到十九世纪末二十世纪初，经过了无数画家几个世纪的极尽的追求，在客体世界视觉领域的种种题材都已经挖掘净尽了，再现自然对象的表现技巧也发展到了极至。以安格尔、罗丹、雷诺阿等为代表的一大批画家无疑在各自的领域都达到了它的高峰。然而，当人们踏进了现代的门槛而以现代的眼光反思既往的时候，似乎又是欠缺的感觉多于骄傲的心情。文艺复兴以来约五百年间所构筑成的艺术观念，甚至是古希腊以来的艺术所塑造的人类形象，都紧紧地囿于自然的、表象的真实之中。人们的个性、创造性，或要言之隐藏在心灵深处的自我被牢牢地捆绑着，人的主体世界一直还处于封闭之中。当古典主义、自然主义发展到它的顶点的时候，当人类原始欲念可以通过最细腻的自然形态进行随心所欲地表达的时候，人们又感到腻烦了。人类又不满足于以往所取得的一切成就，他们又陷入一种新的苦恼之中，于是，不约而同地去苦苦寻找那种更新的、更深的、更多层次的渲泄方式。带着当代社会的精神压抑与心理变态，一种新的形式——现代艺术应运而生了。马克思没有直接论述过现代艺术，但他对现代工业的预言对我们理解现代艺术的产生也不无启发。他在世的时候，就曾

预见到了科技的进步将带来劳动的质变："……不再是工人把改变了形态的自然物作为中间环节放在自己和对象之间；而是工人把由他改变为工业过程的自然过程作为媒介放在自己和被他支配的无机自然界之间。"①作为现代概念的精神产品，我们不妨也借以解释，他们不必如传统的劳动形态那样，依赖那些被简单加工过的自然物——现实中的人物的再现形象——去完成自己的产品。传统的那种只凭客体表象的再现的手法，已经难以表达现代社会人们的主体胸臆了。他们更多的接受现代自然科学、社会科学的影响，而以更为直接的形态去将蕴蓄于心灵深处的潜能对象化。从艺术手法上来看，这是一种发展。然而，这种发展的深处，依旧潜藏着人类对自然力的恐惧与畏避的原始心态——在物质生产高速发展的现实面前，在瞬息万变的现代世界当中，人们自觉到不能与之抗衡而最终退守于自身的小宇宙。在这里，以往所认为美好的东西，几乎被一下子砸烂了。固有的心理平衡被打破，传统的审美观念被抛弃。犹如当年的一个人人都夸奖的花瓶，现在突然有意把它打碎，不再去赞颂它的造型、釉彩和花纹，而凭着各自的爱好去津津乐道它的裂纹、碎片甚至它的反面和断面。性的神秘已经慢慢丧失。尤其经过两次性革命，性的变态已经由隐秘而渐渐公开。当人们在日常生活中可以相对自由地去实践占有与被占有的欲念的时候；当人们在诸如"回到大自然去"的口号下，可以亲身去探索和体验原始的审美心态的时候，求助于艺术途径的渲泄的性质就改变了。人类占有欲的抗争，又从艺术的殿堂被拉回到

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下，第218页。

现实。于是，裸体艺术中原来那带有明显的泄欲目的的部分也逐渐失去了它原有的意义。与此同时，一种变态的升华产物逐渐占居主流。对于那些裸裎的人体，人们有时甚至把它与椅子、苹果、树木以及石块等等一视同仁了。

如上所述，历史上对裸体艺术，社会常常会出现忽而重物质轻观念、忽而重观念而轻物质的矛盾现象。从主观上要表现一种严肃的思想的《最后的审判》，却因为它的人物是裸体的而遭遇斥责。相反，一些有明显泄欲目的的作品却可以被宗教狂们以种种天国的理由而视为神圣。而对近代非宗教性的作品，无疑也都要作出合乎文明的解释。但是，现代艺术的出现却使人们一时手足无措。对于一些流派来说，再也没有比他们更明确地在理论上提出有关性的观念了。然而，作为它的物化形态的作品，却又是那样的欠缺性的表现外形。他们几乎是用一种玩世不恭的态度和荒诞离奇的方式去渲泄这种意欲。假使一定要用传统的道德去给予框定的话，那也许应该说，他们的观念是“有伤风化”的，而具体的作品却大多是“无伤风化”的了。在那里，实在难以找到传统审美意识中的诸如肉感、色情之类的刺激。可以打个形象的比方，在卓别林的影片《城市之光》中，那个流浪汉曾经对着街头的一座古典的裸体少女雕像馋涎欲滴，但又惧怕过路人笑话他而故作正经，因而做出了许多尴尬动作。如今，假设他站在现代派的一些裸体女性画像前的话，想是完全可以做到坐怀不乱、泰然自若的。因为那里除了给他带来困惑以外，很可能还有恐怖。至于邪念，则似乎很难从中滋生。即便后来的一些流派也还出现过极度逼真的形式，但那毕竟是少数，并且其主要出发点更多的还是出于某种逆反心

理，即还是为了表现出对这种极不逼真的反动。

在西方艺术史上，一般把这种变异追溯到印象派时期的塞尚。前面提到的他的《浴女图》中的人物，就明显地失去了真人的肌肤，而仅仅是作为与树木和谐的形体而已。当然，真正的旗帜，当推后世的毕加索。他可以说是现代派的一个鼻祖，凡是在二十世纪活跃的画家，没有一个人能够绕过他所开创的前进道路。1907年的《阿维农的少女》（图230）是一幅艺术史上具有里程碑意义的作品。画面表现了几个裸体男女，他们之中女子的原型是阿维农街上的妓女，其中两个男子是水兵。不过，作品并非旨在描绘他们的逼真形象和现实活动，他们不过是传达内心隐秘的一种媒介体罢了。这里再也没有安格尔或雷诺阿作品中裸女的那种丰润与晶莹，也没有提香的《抹大拉》、马奈的《奥林匹亚》，或罗特列克、卢奥笔下妓女的风姿了。他们男女难辨，毫无表情，甚至人体被分割得犹如断裂的岩块一般。这里再也没有传统的文学内容与兴致，明显地出现了立体主义的所谓纯“造形”手段。毕加索的独特世界在此第一次明显表露。后来，大约在1959年左右，他开始在作品中明白地显示性的要素。作品中人物侧重表现那有弹性的大乳房和特别勾勒出来的性器官。如《松树下的裸妇》（图231）、《裸妇坐像》等都是代表作。这时期他经常将人物置于野外，而且在构图上多填满整个画面，突出裸女的量感，表露了作者对情欲的追寻。这类主题，还表现在1961年前后的一系列名作变奏画幅上。例如前面提到过曾遭非议的马奈的《草地上的午餐》，好象恰恰是那种引起非议的因素却反倒引起了他的兴趣似的，连同素描在内，他一共画了一百多幅变奏作品，为此

而轰动一时。在毕加索的《草地上的午餐》（图62）中，他把原画背景一切景物几乎都删去了，使人物布满了画面。而且人物也一样加以省略，原作有两对男女，这里却强调草地上的裸女与在池水旁洗脚的裸女。而右侧原来衣冠整齐的男人，只以剪影似的手法处理，另一个男人则完全不见了。与此有联系的，毕加索还画过许多《画家与模特儿》（图232）等作品，这些，都是与画家的整个性的主题密不可分的。尤其他晚期大量的素描作品表现更为突出，竟象一个孩童般顽皮地表现自己，毫无羞耻，无所顾忌。国外许多毕加索的研究者几乎都无一例外地指出，毕加索的大量作品，尤其是女性形象，可以说都是从他丰富的爱情生活中获取灵感，或者更明确地说都与性有着直接的关系。他是在画他自己，画他的情人，画他与她们的爱。据与毕加索同居十七年的姬妮费回忆，画对他来说，就象日记和影集，早已成为他人生的一部分。不但伴随他度过岁月中的各个时期，更与她的生活有密切的联系。毕加索曾对姬妮费说过："我为你画的素描，就等于是我写的情书。"①他甚至还明白地说过："当我画你的画像时，我就想和你上床，因为我认为这幅画中的人是一位少女，也是一位成熟的女性，同时这幅画中没有半点虚伪。"②这种言论是多么的坦率，但又是多么的"有伤风化"。然而，他所画出来的人物形象，却又是那样的出人意料。她们大多是些正面扭曲的脸，或把侧面、鼻子、眼睛分解后再不规则地组合在一起的妇人像。还有就是

① 姬妮费：《我与毕加索十七年》，第48页。

② 同上书第70页。

那些粗手大脚，或把四肢、器官都重新构筑起来的裸体妇人像。在这些裸女身上，人们大都难以引起官能上的刺激，相反，甚至还会给人留下一种丑的印象。面对这些作品，人们也许无法理解。然而，它们却是作者的诗，作者的哲学，是作者心灵深处最隐秘的歌。毕加索自己说过："人们若想了解我画中真正含义的话，就必须先成为一个变态性欲者，否则就无法真正了解。"①这话也许是夸张的，但毕竟道出了性变态期的某种特质。

变态的渲泄方式，在现代艺术中还有不少。譬如达达派的马塞尔·杜桑的油画《下楼梯之裸妇》（图233），此中之"裸妇"，已经毫无人的肌肤感而完全如机器人一般了。更有甚者，还是他的"大玻璃作"《新娘也被光棍们剥光了衣裳》（图234）。乍看标题，十分吓人，无疑是"有伤风化"的。然而画面上不但没有我们意想中的"新娘"，而且连人的形象都没有。那里只是画满了一些机械部件，上面部分是内燃机，象征新娘，下面部分则是一些机械运动的形态，象征着光棍们。他们在欲望的困扰中共存着——新娘在大胆地表露自己，而光棍们却受到抑制，不得已在空转着。作者试图透过这些具体的物质来表现特定的性欲观念。显然，这并非一般意义的绘画，应该说它是一种观念的图解，而且是极其晦涩的图解。它是超逻辑的、非理性的。难怪有人认为这是本世纪最具神秘感的作品了。至于超现实主义则更是明确地追求潜意识的表现。他们力图丢开一切社会文明的观念，摆脱理性的制约，强调所谓纯形象思维和性意识的

① 姬妮费：《我与毕加索十七年》，第7页。

描绘。他们常常表现梦境，表现自由联想支配下所产生的景象。根据弗洛依德的理论，梦境是性欲的化妆显现，当然，这里指的是所谓“泛性欲”。现代派以前传统的涵义大大扩展了，说明他们在穷极人生究竟的进程中又达到了一个新的层次。达利的《时间之持续》，手法既是写实的，又是荒诞的。钟表柔软地披挂在树枝和弯曲的物面上，还有似是而非的、不可能组合在一起的鼻子、舌头、眼睫毛以及暗示性器官的物象。在左方搁置着一块正常形态的怀表，上面爬着一堆蚂蚁和苍蝇，这是一种性的暗示。他常常以这种方法和形象来描绘性的内容，如在其他作品中曾在少女的脸上或其他部位画上许多蚂蚁似的小虫来表达性的意味。据作者自己说，《时间之持续》是反映他少年时代的性生活，还说自己是不加选择、并且是尽可能精密地记下自己的下意识，自己的梦的每一个吩咐。另一个画家德尔沃的作品也多是表现梦境，而且常常突出描绘裸体的女性形象。

与这种表现扭曲、变形的潮流相对立，也还出现过特别逼真地表现人体的艺术，如波普、照相写实主义等派别中的一些作品。甚至还可以包括“人体艺术”在内。它们在某种意义上说是对现代抽象艺术的反动，这也体现了人们对以往写实趣味的怀念，只不过是以一种极端的方式表现出来罢了。他们的手法，已不再是传统的描绘，而往往是依借某种具有现代技术的制作技巧来完成，它们已与传统的作品大异其趣。如超级写实主义的雕塑家约翰·德·安德烈的彩饰雕塑《坐着的女人》（图63）就是从真人体上翻制的形象。经过作者仔细着色后，逼肖如真，犹如一位活生生的现代裸体少女坐在椅子上。记得当年罗丹的《青铜时代》因造

型精确曾被疑作从真人身上翻模而大受攻击，如今果真这样做了，并且还赢得了颇大的赞誉。而所谓“人体艺术”则与传统的表现方式更不相同了。虽然在最后形成的作品中人的形象是那样的远离自然形态，但其制作过程却是完全依赖模特儿并极其郑重其事地进行的。如克莱因的“人体测量”就是典型的例子。1960年三月，他在巴黎国际当代艺术画廊举行“蓝色时期人体测量”表演会（图235）。场上，他一身交响乐团指挥的打扮，一个乐队在旁伴奏，三名沾满蓝色颜料的裸女，在她指导下来回反复滚动于地面铺好的画布上，如此这般让三位裸女的滚动痕迹印在白布中，这样算是完成了他的“人体测量”的杰作。从上面列举的这些作品中，人们不难发现，不论是离奇怪诞的，还是逼肖自然的，它们更多的是一种自我内在旨趣的表现。在这些好似是游戏般的艺术活动中，隐含着一种朦胧的原始意识，艺术，在有意无意之中向着原始复归。

十九世纪末二十世纪初，非洲的木雕等原始艺术曾经使人们得到极大的陶醉。尤其那些有意夸大性器官的祖先像、大力神等等，他们既有精灵的诡秘，又显示了童稚般的顽皮。人类似乎在那里又一次享受到了自己“幼年”时代的幸福。那种无拘无束、随心所欲的原始心态，犹如给长期以来在苦心穷极艺术究竟的文明人类一个最简略的答案。随着文化社会学研究的深入，一种人类“成年”以后的游戏，与人类性欲的渲泄有着更为表象化的关联，因而在文明社会中长期被压抑于“地下”的“艺术作品”也开始受到人们的注意。1968年，在世界艺术史上出现了一件轰动一时的大事——在瑞典伦德市立美术馆举办了“第一届国际春画美术展

览”，把在世界各国、各个不同民族和文化中存在数千年以至今日的春画美术，以严肃的态度公诸于世。还将其中包括原始文化、西方、印度、中国和日本的重要作品四百余幅彩色精印成册。可以说此举是真正把人类春画美术作品从秘笈、深院、闺帏中释放出来了。这次展览，开创了有史以来第一次被一个政府允许春画公开于公立美术馆举行的先例。自然，这里泥沙俱下，鱼龙混杂。其中有不少真正的艺术精品，如前面提到的一些原始艺术、印度雕刻等也被包括其中；一些中国、日本的绘画，就艺术手法而言也有相当高的造诣……但是，可以想象，更多的“作品”可能仍属粗劣之制。应该清楚地看到，对这些作品中的内容的表现，在任何一种体制都是不会提倡的。此举难免没有西方社会的猎奇因素。不过，从另一个角度说，这些作品毕竟也是历史上的一个客观存在，人们借此机会对有关问题作一番科学考察亦非坏事。在展出过程中，一些学者认为，从历史地位以及它的价值来看，其意义是非凡的。当这些素来为人所隐讳不宣的性爱艺术作品公开展示在大众眼前时，不少人瞠目结舌。其中，叹为观止、盛赞其妙者有之，俨然卫道、斥为猥亵者有之，两派争论均见诸于舆论。研讨问题所持角度，有人类学、心理学的，有社会学、伦理学的，也有政治体制、经济结构的等等。有关性爱自由与春画艺术的题目，几乎被谈尽了。当时发表了一篇伦德市立美术馆负责人对展览主办人的专访：《看瑞典“国际春画作品展”》。文中指出，“这次展览显示一个重要事实：性爱的题材可以用艺术化、富于美感又十分令人愉悦的手法表现出来。这或许就是此次展览在美感层次上最重要的贡献吧！由此，人们可以知道一位杰出

艺术家的手上，即使是有关性爱的题材，也可以创作出神圣的美来。至于达·芬奇说：人的生殖器官太丑陋，不堪入画。那只是他个人的想法罢了。”有史以来的有关这类争论，在这里应算是到达了高峰。这种论述自然是有失偏颇的，它太片面了。无疑，是一种“纯艺术”的论证，完全撇开了艺术的社会效果问题，这是不足取的。不过，作为历史上一次前所未有的展出，它的意义倒不完全在于展览本身。如在学术上所引起的有关讨论，对所涉及领域研究的深化，毕竟起到了其他展览所不能代替的作用。以上所述这种对“幼年”的顽耍、“成年”的娱乐的重新确认，都反映出人类在新的历史时期中的苦恼，从而导致了对原始审美心态的更具体的追忆与依恋。

当现代人在今天重建的原始乐园中寻找自我的时候，具有更强烈的压抑感的女性，也开始萌动了自身的反叛意识。本世纪七十年代西方出现的所谓女性主义艺术思潮，正是这种意识的反映。记得在我们追溯裸体艺术的源头时，谈到了父权制确立之日，就是妇女受压迫之时。随着男性中心社会的形成，大量的女性裸体诞生，而且，她们大多以符合男性泄欲需求的形态出现在艺术上。她们长期以来被置于一种“被欣赏”的地位。男女之间的不平等关系，经过漫长的历史演变已经成为了一种似乎是天经地义的社会道德规范。现代人开始大胆怀疑这种规范。随着女权运动的兴起，女性的自炫意识试探性地逐渐在艺术中显现。据有关研究者记述，自从女性主义艺术的理论发表出来以后，论者总是乐于拿美国画家奥克菲的《花》（图 236 ）来引申女性绘画思潮的渊源。尽管作者本人一再表明她的《花》只是放大后的一朵

花，并无特别的涵义，但人们还是要解释为作者潜意识对女性器官的暗示，并几乎将她捧为“现代女性绘画之母”。这类代表作品，还有芝嘉哥的瓷盆装饰画《花》（图 64）。此外，还有大量其他的女性题材作品，其中如表现情与欲的，表现女性的力量与创造的等等。女性主义论者中有人提出，男人的色情艺术向来是风流自赏的，在他们的眼中，女人只是性的玩偶，所以她们要把这些观念荡平，让道德在两性之间建立公正的法则。她们还认为，人类的美术史实质上成了一部男性视觉经验的发展史，可是它拖得太长了，女人的两只眼睛也应该有感觉……如果回忆一下父系社会形成后的艺术，这种看法显然是有一定道理的。文明社会中对女性的尊重，正意味着一种不平等的存在。在这尊重的深层，隐藏着占有的底蕴。它是男性由相互争夺而达到妥协后的一种保护措施。女性与男性达到真正的平等，还需要一个漫长时期的历史演变。不过，当代的妇女毕竟觉醒到了自身的力量，勇敢地扛起了女权运动的大旗，这的确是一个难得的开端。如果我们回忆一下母系氏族社会妇女更有地位的年代，重温一下性器官崇拜时期的艺术以及形形色色的女神形象，就会觉得她们的创作和理论，以及前面谈到的有关论者对《花》的解释并不显得牵强，而是趋近于对美的本质的理解。透过这种原始感情的复归，我们可以清楚地看到了女性对自我价值的再肯定。

人类快走完二十世纪了。当我们站在现代艺术千姿百态的裸体形象面前思考它的美学原则的时候，也许很难用简单的几句话去概括它的真谛。不过，从他们的理论与实践中，却不难发现人类的一些共同心理：经历了漫长历史时期的

社会文明以后，当人们因觉醒到了自己的个性被压抑而苦闷彷徨的时候，终于在原始艺术的自由中得到了共鸣。这形形色色的现代造型艺术——有的本身就是受原始艺术启发的产物，有的则完全是二十世纪所创造的崭新的艺术语言——往往令我们情不自禁地又回想起几万年前的维伦堡的维纳斯和描绘原始舞蹈的岩洞壁画。在那里，当人们自由地、狂热地表达自己性的欲求时，审美的愉悦也在其中了。而且，人们也逐渐在正视这样一个存在，性不仅仅限于生物的意义，在人类数千年的文明史中，在社会生活的各种创造性的领域里，它都是一种重要的原动力，只不过在不同的社会条件下，它以不同的形式出现罢了。关于这一点，马克思也曾有过论述，他认为性欲和饥饿属于固定的动力，它存在于一切环境之中，而且它们只是在形式和倾向方面可能被社会条件所改变。从原始时代的"现代人"到现代的现代人，从原始艺术到现代艺术，从原始的审美意识到现代的审美意识，在某种意义上说也许就是一个历史的再现。当然，这并非简单的轮回，而是一个螺旋形的前进。旧的观念在接受挑战，新的观念在逐渐形成。不光在造型艺术，而是所有的艺术门类；不光是艺术，而是整个社会。当然，这种转变是需要经过许多先驱者艰苦奋斗的。当我们从造型艺术的角度作了纵向回顾以后，再对姊妹艺术作一横向环视，也许还会得到一些新的启示。我们不妨援引现代舞先驱邓肯女士的一段回忆，它也许会使我们对"现代"这个概念的建立和这种新的趣味的形成，以及对女性的自炫意识的确认的艰巨性，将会有更具体和更深刻的认识。她在《邓肯自传》中写道：

在“唐豪塞”首场公演时，我穿的透明图尼克把我舞蹈着的身体各个部分暴露无遗，这样置身于芭蕾舞演员套着粉红色的紧身衫的大腿中间，就造成了相当的骚动。最后，连可怜的瓦格纳夫人也失去了勇气，派她的一个女儿把一件白色的无袖女衫送到化妆室来，央告我把它穿在我用作服装的薄薄披纱下面。但是我丝毫不动摇，要按自己的方式穿服装跳舞，否则干脆不跳。

“您会看到的，要不了多少年，您的酒神祭女和花似的少女们都会象我这样装束打扮的。”我这预言，后来真的应验了。

但在当时，一般人对于我的这双漂亮的大腿议论纷纷，争论激烈：我裸露光滑发亮的皮肤究竟是否合乎道德，应不应该用可恶的肉色丝质紧身衫把它遮盖起来。我多次大声疾呼，竭力剖白，说肉色紧身衫是多么鄙俗不雅，而赤裸的人体，当它是美丽的思想所灌注的时候，又是多么美丽的和纯洁无邪。

就这样，我被大家看成是十足的异教徒，同那些十足的庸人们进行斗争。但是，我这个异教徒即将被从圣芳济崇拜中所产生的狂热的爱征服，而且根据银号角的礼仪，宣布举起圣杯。

当然，即便在今天，西方的现代舞中也并非随便采用透明服装的，它还是得服从艺术表现上的需要。这里引用这段回忆，主要想说明，作为开现代舞先河的人物，当时为自己事

业的发展苦心孤诣、身体力行的精神是难能可贵的。而且，从另一方面也可以看到，任何道德观念、伦理规范与风俗习尚的变化都要经过漫长的历史时期才能看出明显的结果。然而，变化毕竟还是在不断发生着。反映在裸体艺术上的性禁避以及男女的性不平等也并无例外。当人类跨进了“现代”后，前者变化已经日趋明朗了，后者的变化也正在出现。譬如说，女性愈来愈独立，家族制度逐渐瓦解等等都是明显的迹象。

人类历史即将走完二十世纪了，从母权社会到今天，经过多么艰难的跋涉！而从今天走向未来，人类还将要经历更艰苦的奋斗！今天的苦恼，正酝酿着明天的突破。经过一个历史时期的反思与求索，经过一代代人的努力，伴随着人类社会向未来的迈进，裸体艺术也必将不断在更高的层次上体现出人的内在精神。那时候的作品，自然要比原始时代更能表达人类的情致和体现心灵的自由。